

A “Linguagem das Formas”.
Ensaio sobre o Estatuto do Belo na Filosofia de Shaftesbury.

Pedro Pimenta

Orientação: Profa. Dra. Maria Lúcia Mello de Oliveira Cacciola

Departamento de Filosofia da FFLCH/USP

São Paulo, Outubro de 2002

Sumário

1. Introdução. A Possibilidade do Sistema.....	06
2. O Paradoxo da Totalidade.....	15
3. A Formação da Subjetividade.....	58
4. A Transparência do <i>Design</i>.....	91
5. Conclusão. A Filosofia ou o Ideal da Crítica.....	130
Bibliografia.....	143

Resumo.

O presente ensaio propõe uma interpretação sistemática da filosofia de Anthony Ashley Cooper, Terceiro Conde de Shaftesbury. Partindo do exame dos termos em que é possível falar num sistema a propósito de sua filosofia, o texto procede a um exame da articulação entre as noções de imanência e finalidade na compreensão que Shaftesbury apresenta do conceito de uma natureza como totalidade orgânica. Essa investigação permite, por seu turno, compreender a importância do conceito de arte enquanto potencialização da natureza, mostrando assim como o conceito do belo ocupa o lugar central na reflexão do filósofo.

Palavras – Chave: Natureza; Arte; Belo; Imanência; Finalidade.

Abstract.

This essay proposes a systematic interpretation of Shaftesbury's philosophy. Starting with the analysis of the conditions within which one can say that Shaftesbury's thought is systematic it proceeds to examine the articulation between the notions of immanence and finality in Shaftesbury's concept of nature as organic totality. This inquiry enables us to comprehend the role of the concept of art as nature redoubled so as to show the central position of the concept of beautiful in Shaftesbury's reflection.

Key Words: Nature; Art; Beautiful; Immanence; Finality.

Para Janaina, com amor.

Beau, adj. (Métaphysique). Avant que d'entrer dans la recherche difficile de l'origine du beau, je remarquerai d'abord, avec tous les auteurs qui en ont écrit, que par une sorte de fatalité, les choses dont on parle le plus parmi les hommes, sont assez ordinairement celles qu'on connoît le moins; et que telle est, d'entre beaucoup des autres, la nature du beau. Tout le monde raisonne du beau: on l'admire dans les ouvrages de la nature: on l'exige dans les productions des Arts: on accord ou l'on refuse cette qualité à tout moment; cependant si l'on demande aux hommes du goût les plus sûrs et le plus exquis, qu'elle est son origine, sa nature, sa notion précise, sa véritable idée, son exacte définition; si c'est quelque chose d'absolu ou de relative; si il y a un beau essentiel, éternel, immuable, règle et modèle du beau subalterne; ou s'il en est de la beauté comme des modes: on voit aussitôt les sentiments partagés; et les uns avouent leur ignorance, les autres se jettent dans le scepticisme. Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un beau; qu'il y en ait tant entr'eux qui le sentent vivement où il est, et que si peu sachent ce que c'est?

Diderot, Encyclopédie, vol. II, verbete Belo. 1772.

S'il n'y a ni beau, ni grand, ni sublime dans les choses, que deviennent l'amour, la gloire, l'ambition, la valeur? À quoi bon admirer un poëme ou un tableau, un palais ou un jardin, une belle taille ou un beau visage? Dans ce système phlegmatique, l'héroïsme est une extravagance. On ne serait pas plus de quartier aux muses: le prince des poëtes ne sera qu'un écrivain suffisamment insipide. Mais cette philosophie meurtrière se démant à chaque moment; et ce poëte qui a employé tous les charmes de son art pour décrire ceux de la nature, s'abandonne plus que personne aux transports, aux ravissements et à l'enthousiasme; et à en juger par la vivacité de ses descriptions, qui que ce soit ne fut plus sensible que lui aux beautés de l'univers. On pourroit dire que sa poésie fait plus de tort à l'hypothèse des atomes que tous ses raisonnements ne lui donnent de vraisemblance.

Diderot, Ensaio do Sr. S* sobre o mérito e a virtude. 1745.**

1. Introdução. A Possibilidade do Sistema.

*Qualquer que fosse seu fundamento, ele falava sério; - era todo uniformidade;
- era sistemático, - e, como todos os raciocinadores sistemáticos,
moveria céus e terras e torceria e torturaria
todas a coisas da natureza para justificar sua hipótese.*

Sterne, *Tristram Shandy*, Livro I, Cap. 19.

Traduzido por José Paulo Paes.

A filosofia de Anthony Ashley Cooper, terceiro Conde Shaftesbury (1671-1713), teve um destino ímpar entre o que geralmente se reservou aos modernos. Leitura obrigatória para toda gente bem versada na Europa das Luzes, suas *Características* tornaram-se, a partir do século XIX, uma relíquia do passado. Justamente quando o neokantismo principiava a fazer escola na interpretação dos textos filosóficos (é verdade que nem sempre com os melhores resultados), estabelecendo o cânone da filosofia moderna pelo qual muitos ainda se pautam hoje, Shaftesbury foi curiosamente esquecido, sem merecer a atenção de vogas subseqüentes. O livre-pensador, deísta ou teísta, filósofo da sociabilidade, advogado da natureza humana permaneceu relegado à condição pouco lisonjeira de pensador sem rigor, sem sistema, ingênuo e, quando muito, “crítico literário”¹. Como as vogas vão e vem, coube aos historiadores dos fins do século passado iniciar uma recuperação, ainda tímida, de Shaftesbury como filósofo moderno e dotado de um pensamento vigoroso, original e coerente². Para quem hoje se dedica ao estudo de Shaftesbury, essa é, felizmente, uma perspectiva passada e ultrapassada. Numerosos estudos recentes, no exterior³ e no Brasil⁴, se posicionam com seriedade diante do pensador

¹Desse lugar comum, que remonta a Hutcheson, encontramos diferentes variações em Fowler (*Shaftesbury and Hutcheson*, 1888), Brett (*Shaftesbury and 18th century literary theory*), Aldrige (*Shaftesbury and the deist manifesto*, 1930) e Grean (*Shaftesbury's philosophy of religion and ethics. A study of enthusiasm*, 1967).

²Exemplos de interpretações mais sérias podem ser encontrados em Cassirer, *The philosophy of Enlightenment* (1932), Platonic Renaissance in England (1954), Basil Willey, *The 18th century background* (1940), e Martin Price, *To the palace of wisdom. Studies in order and energy* (1964).

³Dentre os mais importantes, gostaríamos de citar: Üleihn (*Kosmos un subjektivität. Lord Shaftesburys Philosophical Regimen*, 1976), Larthomas (*De Shaftesbury a Kant*, 1984), Klein (*Shaftesbury and the culture of politeness*, 1994), Jaffro (*Éthique de la communication et art d'écrire. Shaftesbury et les Lumières*

inglês, dedicando-se a interpretações rigorosas, discordantes e sobretudo enriquecedoras de sua filosofia.

O trabalho que apresentamos a seguir propõe uma interpretação sistemática da filosofia de Shaftesbury. Uma proposta que pode parecer contraditória quando se trata do autor que escreveu que “o caminho mais engenhoso para tornar-se tolo é *por um sistema*” (*Soliloquio*, 3.1.151). Estaríamos por isso desautorizados a uma proposta como a que apresentamos? Sim, desde que por “sistema” se entenda a “consideração das faculdades mais elevadas e o exame dos poderes e princípios do entendimento, quando, em verdade, a filosofia é estranha aos assuntos em questão, passa ao largo do que interessa e não alcança nada do que podemos realmente considerar como nosso interesse ou preocupação: e então não passa de mera ignorância ou tolice” (*idem*). A condenação dos “sistemas” tem alvo certo, e não se estende a *toda* filosofia; do contrário, deveríamos pensar que Shaftesbury não se interessa absolutamente por nenhum autor da “tradição filosófica”, e assim não aspira ele mesmo a inserir-se numa determinada tradição. Situemos então *quem* é o alvo dessa crítica ao “sistema”: “seria de esperar que esses *fisiólogos*, à caça de *modos e substâncias*, com um entendimento tão elevado e de posse de uma ciência tão superior à dos homens, também fossem superiores a eles em suas paixões e sentimentos. Seria de esperar que a consciência da admissão nos recônditos mais secretos e nas fontes interiores do coração humano criaria nesses senhores uma certa magnanimidade que os distinguiria dos mortais ordinários. Mas se o seu pretenso conhecimento do mecanismo (*machinery*) *deste mundo* e de sua *própria estrutura (frame)* não é suficiente para produzir nada de benéfico, para um como para o outro; então não sei qual o propósito de uma tal filosofia, a não ser o de impedir um conhecimento melhor e introduzir a impertinência e o engodo sob a aparência de autoridade” (*Soliloquio*, 3.1.152). Fala-se muito em “modos e substâncias”, numa “ciência da natureza”, no “mecanismo do mundo”, termos que parecem indicar um “pretenso conhecimento” que, entretanto, não “produz nada de benéfico”, e, o que é pior,

Anglaises, 1998), Brugère (*Philosophie de l'art et théorie de la sociabilité chez Shaftesbury*, 1999) e Gatti (*Il gentile platonico d'Europa. Quattro saggi su Lord Shaftesbury*, 2000).

⁴No Brasil, o trabalho pioneiro é o de Filipe Chaimovich (*Escrita e leitura em Shaftesbury*, 1997), seguido pela tradução do *Soliloquio* por Lygia Caselato, acompanhada de estudo crítico (2001) e da dissertação de Luís Nascimento (*Fala e escritura: As concepções de linguagem de Rousseau, Shaftesbury e Schleiermacher*, 2001), todos eles dissertações defendidas junto ao Departamento de Filosofia da FFLCH/USP.

esses artifícios são revestidos da pretensão à autoridade. Numa palavra, o “sistema da tolice” é o da especulação metafísica que se fecha em si mesma, pretende-se portadora de um saber especial fora do alcance do restante dos homens e, porquanto seja inacessível; não tem nenhum resultado *moral*⁵.

É notável que essa censura se formule precisamente contra a compreensão mecânica da natureza e sua classificação em modos e substâncias. O sistema que se rejeita é então o sistema metafísico da filosofia moderna, de Locke e Hobbes, de Descartes e Espinosa, onde o peso da especulação precedente à fundação da moral resulta num edifício inteiramente descolado das paixões, que não se deixam compreender pelo “cálculo da filosofia natural”, mas unicamente pela via do “conhecimento de si mesmo” (*idem*, 152). A contrapartida a essa maneira de filosofar apresenta-se naquela do moralista, que procura pela coerência não dos conceitos artificiais, mas da disposição moral: “que exercício especioso não se encontra nas chamadas especulações filosóficas! --- A formação de idéias! Sua composição, comparação, acordo e desacordo! Qual o propósito disso? Que eu olhe para mim mesmo. Que observe ali se há ou não conexão e consistência; acordo ou desacordo: se o que aprovo agora não é o que reprovarei depois: se mantenho minha opinião constante e estimo as mesmas coisas. Se não for assim, para que propósito serve todo esse raciocinar e agudeza?” (*Exercícios, Filosofia*, 90).

A hipótese que orienta a nossa interpretação é muito simples, e pode ser formulada nos seguintes termos. A rejeição dos sistemas metafísicos modernos por Shaftesbury é acompanhada pela formulação de uma concepção de sistema que permite, aos olhos do filósofo, levar o homem ao conhecimento de si mesmo pela compreensão de sua posição no mundo. Falar numa “filosofia moral”, como faz Shaftesbury, não significa trilhar a via da

⁵O diagnóstico de Shaftesbury ecoa a advertência de Bacon: “o entendimento deve precaver-se contra a intemperância dos sistemas quando se trata de conceder-lhes ou lhes recusar seu assentimento; pois essa intemperância parece fixar e perpetuar ídolos que se subtraem a qualquer maneira de remoção. Esses excessos são de dois tipos. O primeiro vê-se naquele que decidem prontamente, e tornam as ciências definitivas (*positive*) e ditatoriais. Ou outro, naqueles que introduzem o ceticismo e a inquisição abundante e vaga. O primeiro subjuga, o segundo enerva o entendimento” (*Novum Organum*, aforismo 67). A alternativa não é então entre o sistema e sua ausência, tipificada pela aplicação irrestrita da dúvida cética. Para Bacon, a solução da questão da impostura vem da experiência sensível como critério da verdade; para Shaftesbury, do conhecimento moral de si mesmo.

reflexão do moralista pessimista que se limita a lamentar e a condenar a tolice dos homens, como um La Rochefoucauld; se o verdadeiro filósofo afasta-se da formulação vã de sistemas artificiais, nem por isso busca abrigo na posição confortável de quem tudo rejeita e nada assume. Num caso como no outro, temos uma mesma tomada de posição que se aproxima de uma certa *demência*, a presunção de elevar-se acima dos homens, do acesso privilegiado a uma verdade de que o entendimento comum não é capaz⁶. No fundo, essa presunção compactua com os ares de seriedade e importância de que a religião sacerdotal se reveste para assumir uma autoridade desprovida de transparência e que se subtrai à crítica e ao livre exame. Ao contrário, a filosofia que se dedica a esclarecer e situar a posição do homem no mundo fornece a este a perspectiva adequada para que sua ação se desenvolva segundo os imperativos de uma moralidade universal e transparente a todos. Para além do moralismo e do formalismo, Shaftesbury propõe a articulação da filosofia com o mundo que ela pretende explicar. A forma de sua exposição deve ser, portanto, congenial ao homem e ao mundo, e cabe, assim, retomar o método *socrático* em filosofia: “os escritos filosóficos a que nosso poeta [Horácio] se refere em sua Arte da Poesia eram em si mesmos um gênero de poesia, como os mimos ou peças personificadas de tempos primevos, quando a filosofia não estava ainda em voga e a imitação dramática mal se formara, ou ao menos não fora, em muitos aspectos, trazida à devida perfeição. Além da força de seu estilo e de seus versos (*hidden numbers*), essas peças exprimiam um tipo de ação e imitação igual ao dos gêneros épico e dramático. Eram diálogos reais, ou então recitais de tais discussões personalizadas no decorrer das quais se preservava o caráter das pessoas, e mantinha-se suas maneiras, humores e traços distintivos de temperamento de acordo com a mais exata verdade poética” (*Soliloquio*, 1.3.104). Os diálogos socráticos são poesia porque exprimem uma *verdade poética*, onde se deve procurar o sentido do mundo. O sistema que

“Sobre a presunção como demência (*madness*) ou “recusa da evidência da razão” ver Locke, *Ensaio do entendimento humano*, 2.33.395. A demência é perigosa justamente porque paira como ameaça sobre os homens sensatos, e não é doença dos privados de entendimento. Por isso a análise do entusiasmo não o vê como “ignorância”, nem é exclusivamente voltada para a religião como “preconceito”. É assim que uma mesma “demência”, a melancolia, vitima o fanático religioso e o sábio imerso no estudo. O relato do homem que tem “a Bíblia inteira na cabeça” oferecido por Burton é exemplar, pois conjuga dois sintomas distintos da melancolia. Ver *Anatomia da melancolia*, livro 2 (Causas da melancolia), cap. 15 (“O amor à erudição e o excesso de estudo”), onde se afirma que o erudito é, dentre os homens, o mais suscetível à melancolia.

procuramos em Shaftesbury é, portanto, o sistema que articula a reflexão filosófica poeticamente, onde a metafísica exprime uma verdade justamente porque a expõe *artisticamente*. Essa a nossa hipótese de investigação, cuja possibilidade e pertinência esperamos esclarecer no decorrer do ensaio que se segue.

A pressuposição de que se encontra na filosofia de Shaftesbury algo como uma articulação conceitual sistemática, cujo caráter é delineado a partir de uma certa crítica da noção de sistema que o autor inglês pensa detectar na metafísica moderna (de Descartes e Espinosa, de Locke e Hobbes), permite, por seu turno, situar adequadamente o estatuto da noção que valeu a essa filosofia a sua breve notoriedade durante o século XVIII – referimo-nos à identificação entre beleza e verdade, entre o belo e o real, que se desdobra numa certa assimilação entre o caráter belo e o caráter virtuoso das ações humanas. De Francis Hutcheson a Ernst Cassirer não faltam interpretações e tentativas de “tornar coerente” o que Shaftesbury apresentaria de maneira obscura e indeferenciada. O esforço por apresentar a articulação rigorosamente sistemática da filosofia de Shaftesbury implica, evidentemente, num distanciamento em relação a essa tradição, no mais das vezes bem intencionada em sua miopia. Compreender a envergadura e o caráter da assimilação do belo ao real e ao moral requer que se situe a posição do conceito de belo no mapa dessa metafísica sem que se tome a via apressada de ver em Shaftesbury um “nascimento da estética”. Acreditamos, com efeito, que antes de se falar numa disciplina especial da beleza seria mais pertinente ver aqui um momento (singular em si mesmo) em que o belo toma a frente da reflexão filosófica como tema especial, e isso por motivos atinentes à articulação interna do sistema filosófico em questão.

Delimitada a proposta de estudo e seu objeto, cabe uma palavra sobre o método que orienta esta investigação. Em que pesem as eventuais limitações de perspectiva em que implica, o método de nossa investigação é aquele consagrado pela academia francesa, o da leitura estrutural dos textos tal como definido nas palavras de um de seus expoentes, Víctor Goldschmidt, sobre o estoicismo: “com efeito, não é a partir de si mesmas, tomadas em seu conteúdo material, que as diferentes teses de uma doutrina obtêm sua justificação e seu acordo mútuo, que recebem do método que as engendra e atribui a elas seu lugar no interior do sistema. Esse método (que não é teórico, mas ativo) revela-se de maneira mais concreta na estrutura das obras escritas que, por sua vez, manifesta as estruturas fundamentais do

pensamento gerador, seus modos e vias de pensamento, vale dizer, seu método” (*O sistema estoico e a idéia de tempo*, pp. 7-8). A interrogação dos textos a partir de seu interior prescindem, assim, da referência biográfica, do enquadramento histórico e das eventuais influências que possam ter moldado ou, de alguma maneira, influenciado em sua produção. Não se trata tampouco de procurar ali por uma “verdade” que possa de alguma maneira nos dizer respeito, e os contentamos com a perspectiva de que a “verdade” de Shaftesbury possa residir no rigor e coerência da articulação dos conceitos de sua filosofia. A investigação dos textos de Shaftesbury, publicados e inéditos, pretende que eles sejam suficientes por si mesmos. O recurso a outros autores da tradição filosófica anteriores a Shaftesbury, e a comentadores, tem como intuito realçar, explicar e esclarecer passagens dos argumentos, não de suprir o que se poderia considerar eventuais faltas nos próprios textos de Shaftesbury; Goldschmidt: “São os textos então que se deve comentar, não as críticas [a eles] ou mesmo os comentários modernos. (...) A imperfeição e a injustiça próprias a toda comparação entre dois sistemas filosóficos deve ser aceita como condição necessária” (*idem*, p. 9). Por outro lado, Diderot, Hume e Kant aparecem com frequência nas notas ao texto para mostrar como temas da filosofia de Shaftesbury conhecem uma crítica e um desdobramento no século XVIII, a partir de autores que se mostraram especialmente sensíveis na compreensão adequada do pensador inglês, seus primeiros e mais originais comentadores.

A análise conceitual não dispensa, ao contrário exige, como mostra Rubens Rodrigues Torres Filho⁷, especial atenção a uma consideração filológica dos conceitos, que visa situar o campo semântico em que eles se articulam na língua de origem, o inglês, para então compreender como o filósofo os trabalhou, a partir desse campo, em relação à posição que esses conceitos ocupam, uns para com os outros, na articulação de sua reflexão. Isso é particularmente importante, para que se tenha a dimensão de como as palavras são retiradas de seu uso comum e *potencializadas* em conceito. Coisa que em Shaftesbury é um procedimento essencial, deliberadamente levado a cabo em toda sua obra, como pretendemos mostrar.

⁷Para os frutos da aplicação desse método no interior da língua alemã, ver Rubens Rodrigues Torres Filho, *O espírito e a letra. A crítica da imaginação pura em Fichte* (São Paulo, 1975) e *Ensaio de filosofia ilustrada* (São Paulo, 1987; reedição ampliada, 2002).

Mas o deslocamento das significações correntes da linguagem não se esgota em si mesmo. O método de análise que aqui propomos não exclui necessariamente, mas, ao contrário, e cremos que nisso reside uma de suas potencialidades mais ricas, exige que se considere algumas questões quanto à inserção da filosofia de Shaftesbury na “história da filosofia”, ou na “história dos sistemas filosóficos”. Seguindo de perto a lição de Gérard Lebrun⁸ (sem, evidentemente, pretender a um mesmo alcance), nossa investigação sugere duas coisas quanto a isso. Em primeiro lugar, que a metafísica de Shaftesbury é também uma crítica, por redimensionar as significações metafísicas sobre as quais opera e a partir das quais realiza rupturas determinantes para a filosofia posterior. Se não nos enganamos, Lebrun foi o primeiro a mostrar detidamente, a propósito de Kant, que o filósofo crítico é sempre, necessariamente, historiador da filosofia; posto que toda operação de deslocamento de conceitos, ao levar a sério as significações metafísicas como signo de uma necessidade racional que constitui em primeiro lugar a filosofia, resulta na posição de temas novos que os autores criticados não conseguiam perceber. É nesse sentido que se deve entender aqui a referência aos autores do Século XVII *criticados* por Shaftesbury, como Hobbes, Locke, Descartes e Espinosa.

Esse caráter especial de uma filosofia concebida como crítica permite, por outro lado, que se pense numa reavaliação (não sem tempo) da filosofia britânica dos séculos XVII e XVIII, que não se deixa apreender pelo rótulo negativo de “empirismo”, como Deleuze já advertia⁹. Falar numa “tradição empírica” implica num nivelamento que não

⁸Lição apresentada com mão de mestre em *Kant e o fim da metafísica* (Paris, 1970; São Paulo, 1992), *Hegel. La patience du concept* (Paris, 1972) e *Sobre Kant* (São Paulo, 1993).

⁹“A história da filosofia mais ou menos absorveu, digeriu o empirismo. Ela definiu-o numa relação de inversão com o racionalismo: haverá ou não nas idéias alguma coisa que não esteja nos sentidos ou no sensível? Ela fez do empirismo uma crítica do inatismo, do *a priori*. Mas o empirismo sempre teve outros segredos”. “Hume”, p. 59. Dentre os “segredos” do “empirismo” encontra-se, parece claro, o fato de que Locke, Berkeley e Hume nunca se consideraram pertencentes a uma “tradição empírica”, mas antes construíram sistemas em diálogo com uma certa tradição marcada pela reflexão sobre a sociabilidade como traço distintivo da natureza humana, que vai de Bacon, Hobbes e Locke a Shaftesbury, Hume e outros autores sobre os quais o rótulo “empirismo” não explica muito. Sobre a especificidade *positiva* da reflexão filosófica britânica, ver o próprio Hume, *Tratado da natureza humana*, Introdução; *Investigação sobre o entendimento humano*, 7.1.nota 6. Esperamos que nossa análise contribua para ressaltar algumas questões nesse sentido.

somente empobrece a reflexão filosófica insular moderna (que se inaugura com Bacon), como impede mesmo qualquer compreensão minimamente adequada do que seria uma “filosofia britânica”. Shaftesbury é exemplar quanto a isso. Se aceitarmos que todo pensador inglês ou britânico moderno é “empirista”, Shaftesbury deixa de ser pensador, ou perde sua nacionalidade (neste caso, poder-se-ia recorrer a rótulos bizarros como “pensador extemporâneo”, “Platão inglês” etc.); em se tratando de um autor de evidente preocupação literária, poderíamos relegá-lo à posição de “ensaísta”, à maneira de um Dryden ou Addison. Ao contrário, dispensando-se o rótulo fácil se torna possível ver na filosofia britânica, de Bacon a Hume (incluindo aí os “ensaístas”), um esforço notável de reflexão sobre uma questão clássica, que poderíamos formular assim: como é possível que o homem estabeleça relações, de “si mesmo” “consigo mesmo”, de si mesmo com a “natureza”, de si mesmo com “outros homens”? Como a filosofia pode dar conta de um mundo que se constitui como relação? Qual o estatuto dessas relações? E assim por diante. De inquirições como essas brotam, por fim, temas que antes pareciam estranhos às preocupações do metafísico, como a relevância da arte, a possibilidade das instituições, o estatuto da política e das relações de troca etc.

Com isso, cremos que o método de análise estrutural revela sua dimensão mais importante, que dispensa tanto o “espiritualismo” que se encontra em sua origem quanto o “nominalismo” que supostamente seria seu resultado inevitável. Instrumento de análise que isola o texto de toda circunstância exterior, a suspensão da “verdade interna” permite ao historiador contribuir para a precisão e detecção do desenrolar das idéias na história que elas não podem deixar de refletir; em nosso caso, trata-se do momento delicado em que a filosofia moderna começa a solapar, por levar adiante seus próprios pressupostos, a subjetividade que se encontra em seu fundamento.

* * * * *

A Maria Lúcia Cacciola devemos a existência deste trabalho, fruto de dez anos de uma convivência marcada pelo diálogo crítico e a abertura, e, para o autor, uma verdadeira educação filosófica e pessoal. Márcio Suzuki foi quem em primeiro chamou nossa atenção para a importância de Shaftesbury, fornecendo sempre pistas silenciosas, mas fundamentais, para esta pesquisa. Fernão Salles e Luís Nascimento leram as provas e

apresentaram sugestões importantes. Agradecemos ainda ao Prof. Franklin Leopoldo e Silva e ao Prof. Laurent Jaffro por valiosas observações; a Lygia Caselato, Eunice Ostrensky, Selma Garrido Pimenta e Luciana Menucchi, que contribuíram, de diferentes maneiras, para as eventuais qualidades deste trabalho. A pesquisa foi financiada pela FAPESP, que possibilitou estágios no Public Record Office, na British Library e no Courtauld Institute of Arts, em Londres, e desenvolvida no Departamento de Filosofia da FFLCH/USP. Redigido em São Paulo e Londres, entre Junho de 2000 e Agosto de 2002, sempre com *Deserter's songs* e *Marquee moon* ao fundo.

* * *

Os textos das *Características de Homens, Maneiras, Opiniões e Épocas* são citados pela paginação da edição de Philip Ayers (Oxford, 1999), que traz as correções de Shaftesbury ao texto de 1711. Os demais textos de Shaftesbury são citados pela paginação dos manuscritos do Public Record Office (ver *Apêndice* à dissertação).

2. O Paradoxo da Totalidade.

“A idéia é muitas vezes simplesmente uma maneira de focar o interesse na criação de uma obra ... A função da obra é não expressar a idéia”.

Jasper Jöhns, 1980.

A questão da finalidade é recorrente nos textos de Shaftesbury, um problema que se insinua mas nem sempre é introduzido e nomeado, e, por vezes, tem-se a impressão de que sua filosofia pressupõe uma concepção finalista da natureza que não chega a se explicitar. “É justo estabelecer como princípio que, ‘se há algo de *natural* em qualquer gênero ou criatura, é aquilo que preserva o próprio gênero, levando ao seu bem-estar e sustento”⁹: a afirmação jocosa do *Ensaio sobre o engenho (wit)* e o *humor* visa Hobbes e sua concepção da natureza humana, mas o pouco caso de Shaftesbury em relação ao adversário parece tamanho – Hobbes “fala muito de *natureza*, mas diz muito pouco” –, que a mera afirmação categórica do princípio seria suficiente para que a concepção do homem como ser naturalmente sociável triunfe sobre a sombria perspectiva do autor do *Leviatã (Wit e humor, 3.2.61)*. É assim que Shaftesbury descreve rapidamente a tendência humana à associação como origem da sociedade civil, sem que qualquer explicação seja apresentada a respeito da legitimidade que sustenta o princípio teleológico subjacente: “se há algo de natural na afeição (*affection*) entre os sexos, então a afecção é certamente tão natural quanto sua cria; e o mesmo vale para os da cria, enquanto congêneres e companheiros criados sob a mesma disciplina e economia. E assim forma-se gradualmente um *clã* ou uma *tribo*; onde se reconhece um poder *público*” (*Wit e humor, 3.2.61-2*)¹⁰. Em defesa dessa

¹⁰Para referências diretas ao *Leviatã*, obra de Hobbes à qual Shaftesbury sempre dirige suas críticas, ver *Ensaio*, pp. 51-3; *Prefácio aos sermões de Benjamin Whichcote*, IV-V. A discordância de Shaftesbury em relação às posições de Hobbes é quase que geral, mas não se encontra propriamente uma *crítica* da filosofia de Hobbes nos escritos de Shaftesbury; antes, parece haver uma apropriação da estratégia do próprio Hobbes contra seus adversários, cujo tom geral, segundo Skinner, é “aquele do *savant* sólido e moderado cercado de estupidez e fanatismo por todos os lados. Não podemos esperar que a razão triunfe (...) mas ao menos resta a esperança de desbaratar os tolos e ignorantes recorrendo ao ridículo, mostrando como são derrisórios seus excessos e zombando de seus equívocos”. *Reason and rhetoric in the philosophy of Hobbes*, 436. Postura que Shaftesbury assume com o devido decoro: como Hobbes mesmo estava correto a esse respeito, não se pode deixar de considerá-lo um *gentleman*. Ver *Wit e humor, 2.3.51-4*.

postura poderia ser dito que o texto em questão não tem qualquer pretensão especulativa, e que ali a intenção do autor não vai além do que afirma o título: examinar os limites e condições para o cultivo do engenho (*wit*) e do humor em sociedade. Uma observação justa mas que não resolve nada, visto que o argumento pressupõe a “certeza” de que há na natureza humana um princípio intrínseco de sociabilidade. Passagens como essa são freqüentes nas *Características*. De fato, uma concepção finalista encontra-se pressuposta nelas, como indica sua recorrência; mas essa pressuposição mostra uma preocupação, pois importa a Shaftesbury lembrar ao leitor que a única compreensão possível do homem e do mundo em que ele existe é necessariamente teleológica. O fato de uma passagem como a do *Ensaio sobre o wit e o humor* não se deter numa discussão propriamente metafísica acerca da natureza da ordem do mundo não significa, portanto, que Shaftesbury a evite maliciosamente; ao contrário, se ela é apresentada *en passant*, é porque deve ser discutida em outro lugar, na ocasião adequada – que se apresenta na discussão sobre a natureza da virtude e do mérito nas ações humanas e sua relação com a religião cristã.

A compreensão da justa relação entre virtude e religião não é coisa fácil. Em primeiro lugar, alguns termos são necessariamente implicados quando se levanta a questão dos termos dessa relação: “de que maneira a virtude é influenciada pela religião, até que ponto a religião implica em virtude, e se é verdadeiro o dito de que ‘é impossível que um ateu seja virtuoso ou compartilhe efetivamente, em qualquer grau, de honestidade e mérito’” (*Investigação sobre a virtude e o mérito*, I.1.1.192). A essa lista de problemas, por assim dizer “filosóficos”, acrescente-se ainda as dificuldades que o investigador deve enfrentar no que respeita à reação de seu leitor; pois trata-se aqui de “especulação delicada”. De um lado, a “parte religiosa da humanidade” desconfia de qualquer um que chegue a levantar a questão, dada a “licença” (*freedom*) que caracteriza “algumas penas recentes” que a ela se dedicaram; autores abusados, esses “homens de espírito e zombaria” (*men of wit and raillery*) recusam-se, por outro lado, a qualquer consideração séria do assunto, deixando-se levar pela jovial maldade que destilam contra os zelosos guardiães da ortodoxia. Shaftesbury não quer nem uma coisa nem outra: interessa-lhe, dentro dos limites de sua investigação (i.e., os da filosofia), “lançar a menor luz que seja, ou explicar as coisas efetivamente” (*id.* 193). Contornar esses perigos e encarar honestamente os problemas conceituais envolvidos na relação entre virtude e religião exigirá que o autor “considere as

coisas a fundo” para “apresentar a origem de cada opinião, natural ou desnatural, em relação à Deidade”; trata-se, é preciso reconhecer, de uma “parte espinhosa de nossa filosofia”, mas nem por isso menos necessária do que o restante; que, assim, “esperamos mostrar ser mais claro e simples” (*id.* 193).

“No todo das coisas, ou no universo, ou tudo é de acordo com uma ordem boa (...) ou existe o que está em desacordo e poderia ter sido constituído de outra maneira, disposto com mais sabedoria, e com maior vantagem para o interesse dos seres ou do todo” (*Investigação*, 1.1.2.193). De saída, a discussão situa-se num campo em que os conceitos referem-se ao “todo das coisas”: ou a ordem desse todo é “boa”, ou então imperfeita, e não responde ao “interesse particular” dos “seres ou do todo”. A antinomia entre “ordem perfeita” e “ordem imperfeita” deve ainda ser explicitada em outros termos: “portanto, o que é de tal maneira que não poderia ser melhor, ou melhor ordenado, é perfeitamente bom; [e] o que se pode chamar de mal na ordem do todo implica numa possibilidade de melhor disposição ou ordenação na natureza da própria coisa” (*Investigação*, 1.2.1.196). A compreensão de “bem” e “mal” não exige, ainda, qualquer asserção moral, visto que “bem” e “mal” significam apenas “perfeito” ou “imperfeito”; o que basta para que se dê o passo seguinte. Dizer de uma coisa que ela é “perfeita” significa dizer que sua constituição é a melhor possível, que ela responde aos fins implicados na coisa mesma, que responde ao seu “interesse particular” e ao “interesse do todo”, i.e., à “ordem do mundo”; numa palavra, essa coisa é “boa”, e o mesmo vale, com sinal invertido, para dizer de uma coisa que ela é “imperfeita” ou “má”.

Essas associações conceituais podem servir como fundamento para um juízo de valor moral a respeito das coisas. Mas não é isso que interessa primordialmente a Shaftesbury, pois a oposição entre “perfeição” e “imperfeição”, “bem” e “mal” é estratégica e serve para que se ponha uma outra questão: “portanto, o que é *realmente* mau deve ser causado ou produzido ou por desígnio (*design*) (vale dizer, com conhecimento e inteligência), ou, na ausência disso, por acidente ou mero acaso” (*id.*). A definição de “mal” assimila essa característica à “imperfeição”, como já vimos; sendo assim, um *design* que produz o mal deve ser imperfeito em si mesmo: ou não “designa” adequadamente, concebe as coisas equivocadamente (visto que elas poderiam ser diferentes do que são atualmente), ou então não é suficientemente poderoso para efetivar as coisas com a perfeição em que as

concebe. Ao contrário, se algo no universo deve sua existência ao acaso, um “princípio designante” (*designing principle*) só poderia ser admitido em convivência com um acaso que a todo momento realçaria a incapacidade “designante” desse suposto princípio ordenador do mundo. O desdobramento especulativo efetuado por Shaftesbury a partir da oposição entre “perfeição e imperfeição”, “bem e mal”, faz surgir uma nova oposição, desta vez propriamente metafísica – em contraste com as primeiras, decorrentes tão somente da aceitação da antinomia inicialmente apresentada (“no todo das coisas ou tudo é de acordo com uma ordem boa, ou...”). O que está em jogo agora é a própria natureza da ordem, e torna-se inevitável para o filósofo indagar se o mundo ordena-se por mero acaso ou se, ao contrário, pode-se falar num todo organizado segundo fins nele inscritos por uma inteligência ou um “um desígnio (*design*) todo-poderoso, sábio e perfeito” (*Exercícios, Afeição natural*, 13).

A alternativa entre “acaso” e “desígnio” articula-se assim no nível da caracterização da ordem, e não se põe em questão o fato de que há uma ordem no universo, de que a natureza é um todo a respeito do qual resta apenas investigar “o que ele é; como é governado; por quais leis; se é uno e simples, fixo e constante, igual a si mesmo, sábio e bom” (*Exercícios, id.*). Investigação que se inicia no nível mais elementar da observação, como a provocação de Teócles ao amigo Filócles mostra: “quem melhor do que você para mostrar a estrutura das coisas em geral, sua ordem e constituição (*frame*)? Quem melhor do que você para mostrar a estrutura de cada planeta e corpo animal, apontar para a função (*office*) de cada parte e órgão, dizer os usos, fins e vantagens a que servem?” (*Moralistas*, 2.4.51). O único pressuposto para a observação da estrutura de cada planta ou animal – que em si mesma não passa disso, mera observação – é um uso da razão distinto daquele “tal como é comum” (*Exercícios, Afeição Natural*, 13), fundado numa “perspicácia e juízo acurado quanto aos detalhes dos seres e operações naturais” (*Moralistas*, 2.4.51). No juízo acurado do naturalista encontra-se já o germe de uma observação mais geral e mais significativa; pois se Filócles é capaz de discernir a *estrutura* de um corpo, sua *função* e os *fins* a que serve, “como poderia mostrar-se um mau naturalista quanto ao todo, e tão pouco compreendesse da anatomia do mundo e da natureza a ponto de não discernir ali a mesma relação entre as partes, a mesma consistência e uniformidade?” (*Moralistas*, 2.4.51). Assim, não é propriamente para as coisas que o naturalista olha, mas para sua disposição, como já

afirmava Aristóteles: “quando qualquer uma das partes ou estruturas se encontra em questão, seja ela qual for, não se deve supor que é para sua composição material que se dirige a atenção, ou que ela é o objeto da discussão, mas sim a relação de tal parte com a forma total. Similarmente, o verdadeiro objeto da arquitetura não é o cimento, ou os tijolos, mas a casa; e assim o objeto principal da filosofia natural não são os elementos materiais, mas sua composição e a totalidade da forma, independentemente da qual eles não têm existência” (*Das Partes dos Animais*, 645a).

O olhar desse naturalista que observa e investiga a natureza para a classificar já se encontra, portanto, imbuído de uma intenção metafísica, e é o que basta para que se mostre na estrutura dos indivíduos da natureza uma relação entre forma, função e fim que espelharia uma mesma relação no todo da natureza: “todas as coisas neste mundo estão unidas. Pois, assim como o ramo une-se à árvore como sendo o mesmo que ela, também esta une-se à terra, ao ar e à água que a alimentam; e aos insetos e vermes que ela alimenta. *Pois foram feitos um para o outro*” (*Exercícios, Deidade*, 16. *Itálico meu*). Parece haver então uma regra analógica que permite percorrer todas as esferas da realidade porque há, por toda parte, uma mesma relação entre forma, função e fim. Mais do que uma regra de compreensão racional de uma realidade complacente a ela, no entanto, o que parece se insinuar aqui é a concepção de que a analogia é a única maneira de compreender a articulação ontológica das coisas mesmas¹¹.

A pressuposição de que o mundo se constitui numa plenitude onde não se encontram rupturas é o que permite discernir uma mesma relação na parte e no todo. Nas palavras de Locke, “a grande regra de probabilidade (...) no que se refere à maneira de

¹¹O uso do termo “analogia”, que não encontra uma definição em Shaftesbury, obedece à demarcação estabelecida por Foucault, que considera a analogia como uma das “formas de similitude” que orientam a construção da imagem do mundo no século XVI: “na analogia superpõem-se *convenientia* e *emulatio*. Como esta, assegura o maravilhoso afrontamento das semelhanças através do espaço; mas fala, como aquela, de ajustamentos, de liames e de juntura. Seu poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações. Assim alijada, pode tramar, a partir de um mesmo ponto, um número indefinido de parentescos”. *As palavras e as coisas*, 37. É importante assinalar que, se o mundo é concebido por Shaftesbury como totalidade plena e sem fissuras, no entanto a analogia é regra descartável tão logo se tenha compreendido o sentido da totalidade; que não é,

operação na maior parte das obras da natureza, onde vemos os efeitos sensíveis, mas desconhecemos as causas e não percebemos o modo e a maneira como são produzidos” (*Ensaio sobre o entendimento humano*, 4.16.12); ao que acrescenta Leibniz: “julgando que existe uma conexão gradual de todas as partes da criação, que podem ser sujeitas à observação humana sem vazio algum considerável entre duas delas, temos toda razão para pensar que as coisas se elevam rumo à perfeição, pouco a pouco, e através de graus insensíveis” (*Novos ensaios sobre o entendimento humano*, 4.16). O princípio analógico é lícito precisamente porque o mundo constitui-se como totalidade plena, e sua organização gradual é antes uma especificação do todo do que um signo de fissuras internas, e “só existe diferença do grande ao pequeno, do sensível ao insensível” (*id.*)¹². Mais do que lícito, o recurso à analogia é *necessário* para a compreensão da estrutura do mundo, como lembra Teócles: “pois uma mente finita não pode ver nada plenamente numa infinidade de coisas tão relativa; e, visto que cada particular tem relação a tudo em geral, não é possível que essa mente conheça uma relação perfeita ou verdadeira de qualquer coisa num mundo que não conhece perfeita e plenamente” (*Moralistas*, 1.3.17). Dada a impossibilidade de conhecer o todo da natureza, por sua extensão, a analogia é o único recurso disponível para a mente humana¹³.

A operação analógica inicia-se com uma certa “idéia ou senso de proporção” que estariam “imprimidas em nossas mentes” ou “mescladas com nossas almas”, o que explicaria não somente o sucesso da matemática e da física newtoniana, mas também nossa repugnância ao que é “desgovernado e acidental” e a atração pela “harmonia” e pelo

como Foucault diz ser para o século XVI, apreensível a partir do homem (*id.*, 38), pois o antropomorfismo é deliberadamente repudiado por Shaftesbury. Retomaremos esse ponto mais à frente.

¹²A fórmula de Brugère é esclarecedora: desde que se entenda o “natural como sintoma de unidade ou mesmo de totalidade”, a analogia poderá proceder a uma “construção horizontal da natureza, a partir da experiência das formas externas culminando por tematizar a continuidade ou semelhança dos seres por meio do resíduo essencial que é *natural* em cada ser”. “Esthétique et ressemblance chez Shaftesbury”, p. 520.

¹³É nesse sentido que deve ser lido o comentário de Price: “O plano [da natureza] encontra-se [nos *Moralistas*] para além dos poderes do entendimento, mas não é contrário à razão. A transcendência é antes quantitativa do que qualitativa; a natureza é muito vasta para que o homem possa conhecê-la e mesmo imaginá-la, mas ele pode confiar em sua conformidade com aquilo que já conhece”. *To the palace of wisdom*, p. 94.

“movimento ordenado” (*Moralistas*, 2.4.51)¹⁴. A diferença entre ordem e acaso, harmonia e dissonância é “imediatamente percebida” por meio de uma “sensação interna”, mas isso não é tudo; há ainda, num nível mais elevado, uma “avaliação dela na razão: quaisquer coisas que têm ordem, têm também unidade de desígnio (*design*) e uma mesma concorrência; são partes constituintes de um todo ou são, em si mesmas, sistemas inteiros” (*Moralistas*, 2.4.52). À percepção imediata da harmonia corresponde uma “avaliação” (*account*) da razão: o que quer que tenha ordem tem “unidade de *design*”¹⁵. Cada ser da natureza possui uma estrutura funcional designada com vistas a um fim, e é assim um sistema em si mesmo; cada sistema relaciona-se a outros sistemas individuais, que formam um todo, e mais uma vez deve-se explicar esse todo como articulado por um desígnio: “o todo é um sistema completo, de acordo com um único desígnio (*design*) simples, consistente e uniforme” (*id.*).

A razão constata, através de uma “avaliação”, uma interdependência entre a percepção da harmonia e a necessidade de um desígnio como seu fundamento, e o que se ganha com isso não é apenas a compreensão do que antes se percebia, mas também a consciência de que nenhum todo individual pode ser completo em si mesmo, visto que sua própria forma total individual só encontra sentido na relação com outras semelhantes que com ele se relacionam e constituem um todo maior: “por mais que o homem ou qualquer outro animal seja um sistema de partes completo no que se refere ao interior, não se pode dizer o mesmo no que se refere ao exterior, e deve ser considerado como tendo ainda uma relação ulterior com o sistema de sua espécie” (*Moralistas*, 2.4.52). Forma-se assim uma

¹⁴Brugère propõe que as relações entre os seres que constituem a natureza são organizadas segundo três “leis”: “a harmonia caracteriza a beleza como ajustamento e adaptação de elementos num conjunto complexo, de tal modo que a reunião das partes forma um todo coerente (...) A ordem difere desta: ela é uma disposição segundo um princípio de organização (...) Por fim, a proporção instaura uma relação entre grandezas comparadas segundo uma medida dos elementos que resulta no todo”. “Esthétique et ressemblance chez Shaftesbury”, p. 521. A propriedade dessa especificação do argumento de Shaftesbury é tanto mais evidente quando se a compara ao critério proposto por Battestin para a avaliação da produção artística na Inglaterra “augustana”: harmonia, simetria e variedade não são senão variações das mesmas exigências apontadas por Brugère. Ver *The providence of wit*, especialmente cap. 1, “The idea of order in nature and the arts”.

¹⁵Andrea Gatti assinala corretamente a diferença de grau entre o “discernimento estético” da beleza (e da ordem) enquanto “sensação natural” e o juízo racional, que opera sobre a sensação para elevá-la a critério de gosto e avaliação da ordem natural. Ver *Il gentile Platone d'Europa*, pp. 27-9.

espécie, que por sua vez também não se fecha em si mesma: “e assim também o sistema de sua espécie em relação ao sistema animal, e este ao mundo, a nossa terra; e este, por sua vez, ao mundo em geral e ao universo” (*id.*)¹⁶

Até aqui o que se tem é uma “explicação racional” que universaliza conceitualmente uma percepção agradável que o homem tem em relação à harmonia e à ordem; essa explicação seria no entanto incompleta se Shaftesbury não recuasse um pouco mais para mostrar por que, afinal, todas as coisas no mundo concorrem para um fim, formando um todo organizado de acordo com um desígnio. Em outras palavras, é preciso mostrar qual o fundamento ontológico da ordem, se há um autor do desígnio e quais as suas características. Para isso, ainda uma vez a regra de conduta filosófica será a analogia: “seria possível supor alguém neste mundo que, isolado num deserto, ouvisse uma sinfonia perfeita ou avistasse uma estrutura arquitetônica regular elevando-se gradual, ordenada e proporcionalmente do solo, pudesse ser convencido de que não havia ali um desígnio (*design*), uma fonte secreta de pensamento ou uma mente ativa?” (*Moralistas*, 2.4.54). Onde há desígnio deve, então ser admitido um poder designante: quando vemos uma pegada na areia, somos levados a pensar que um homem ali esteve, ainda que ele não esteja mais lá, e o poder analógico da razão é o que permite, dada a ausência atual de uma inteligência, *supô-la* apenas através de suas marcas.

No caso da inteligência humana responsável pela sinfonia ou pela edificação no deserto, a perspectiva proporcionada pela regra analógica é perfeita, visto que escutamos uma música mas não vemos os instrumentistas, observamos uma construção mas não temos o arquiteto diante de nós, e ainda assim podemos afirmar com segurança que os produtos são fruto de uma inteligência. E quando amplio o uso da analogia e considero o mundo à maneira de uma sinfonia, como quer Teócles, o que posso e devo concluir? Isto: “ora, tendo reconhecido uma feitura (*fabric*) uniforme e sustentado um sistema universal, devemos, conseqüentemente, reconhecer como sua sede (*seat*) uma mente universal” (*Moralistas*,

¹⁶Grean: “o conhecimento das funções e propósitos das partes dos organismos vivos – a engenhosa adaptação de meios a fins – leva-nos a reconhecer a mesma relação de partes na natureza como um todo. A coordenação cuidadosamente organizada das partes de coisas particulares revela uma ordem ou coerência interna que também deve ser um atributo do todo. O microcosmo revela o macrocosmo”. *Shaftesbury's philosophy of religion and ethics: a study of enthusiasm*, p. 55.

2.4.54)¹⁷. Aparentemente, o exemplo anterior deve ser assimilado a uma nova e mais geral exigência: dado um mundo como sistema, é necessário reconhecer um autor inteligente como seu fundamento. Mas a palavra de que Shaftesbury se vale não é autor (*author*), mas *seat*, substantivo que, de acordo com Johnson, deriva do latim *sedes*, que traduziríamos, assim, por “sede”, mantendo a referência dupla, também assinalada por Johnson, a “trono, posto de autoridade”, por um lado, e “residência, habitação”, por outro. Como “seat” da natureza, a “mente universal” é então responsável por seu governo e administração, sentido que vem se juntar àquele evidente no argumento de Shaftesbury, o que atribui à mente universal o “desígnio” presente na natureza. Como então unir esses sentidos? A “mente universal” é responsável pelo desígnio presente na natureza que a organiza como todo, e também zela por sua “administração”, que no entanto não exerce externamente, como algo separado da própria natureza. A “mente universal” encontra-se, assim, na “capital”, na “sede”, no “âmago” da natureza, é *imane*nte à natureza¹⁸.

¹⁷As análises de terminologia conceitual de que nos valem no decorrer do trabalho se baseiam no *Dictionary of the English Language* de Johnson (1755), e no *New Oxford English Dictionary* (1998). O original traz: “now, having recognized this uniform consistent fabric, and owned the *universal system*, we must of consequence acknowledge a *universal mind* (...) its *seat*”. O sentido que propomos para “seat” tem precedente em Locke: “se então os objetos exteriores não estão unidos em nossas mentes quando produzem idéias nela; e mesmo assim percebemos *essas qualidades originais* naqueles que individualmente caem sob nossos sentidos, é evidente que algum movimento deve haver em nossos nervos, ou em nossos espíritos animais, por algumas partes de nosso corpo, para o cérebro ou sede (*seat*) da sensação, para ali *produzir em nossas mentes as idéias particulares que temos deles*”. *Ensaio sobre o entendimento humano*, 2.8.12. Shaftesbury apropria-se desse sentido explorando sua potencialidade: se para Locke a relação entre o sujeito e os objetos do conhecimento é de exterioridade, Shaftesbury propõe, por uma manobra no interior da terminologia filosófica, uma virada que explicita a imbricação necessária entre a mente (universal e particular) e o mundo.

¹⁸Explicando a relação entre os “sentidos” (*senses*) e sua “sede” (*seat*), More vale-se de uma imagem sugestiva da relação de imanência que aqui propomos: “é extraordinária a comparação dos físicos, segundo a qual os sentidos externos (*external senses*) e o sentido comum (*common sense*), quando considerados juntos, são como um círculo com linhas traçadas a partir da circunferência em direção ao centro. E, assim como constatam que há órgãos particulares para os sentidos externos, tentam atribuir a alguma parte distinta do corpo um órgão do sentido comum (...) pelo qual a alma julga e discerne as diferenças entre os objetos dos sentidos exteriores”. *Imortalidade da alma*, 2.6.117-18. A centralidade geométrica da sede é substanciada

Essa caracterização é reforçada e seus termos são especificados quando atentamos para a atividade própria da “mente universal”, que é o “designar”. O verbo “to *design*” chega à língua inglesa por meio do italiano “designare” e sua substantivação, “disegno”, que no século XVI são traduzidas, respectivamente, por “to *design*, contrive, plot, purpose, intend” e “draw, paint, embroider, model, portray”¹⁹. “Desenhar”, “conceber”, “planejar” e “intencionar” têm assim uma raiz comum que pressupõe, em todo caso, uma “inteligência” que se manifesta pelo traço, como fica claro pela substantivação do verbo, cujos significados são explicitamente *artísticos*. Num tratado sobre pintura do início do século XVII, John Evelyn acrescenta uma precisão curiosa, também derivada do idioma italiano, que atribui a Michelângelo: “a escultura é uma arte que retira do objeto tratado tudo de supérfluo, reduzindo-o à forma ou corpo *concebido* na idéia do artista (*designed in the idea of the artist*)”²⁰. Se antes o “*design*” e o “*drawn*” ainda podiam ser tomados como sinônimos, agora fica clara sua relação: enquanto “desenhar” implica numa concepção acabada, já formada na mente do artista, o “draw” é, quando muito, apenas a etapa posterior, da execução do “*design*”, seu papel é puramente auxiliar.

Encontramos essa distinção em operação no próprio Shaftesbury. A “Carta sobre o desenho (*design*)” afirma que, para a execução de um “quadro” (*picture*), um “desenho” (*design*) deve ser primeiro elaborado para que, a seguir, um “esboço” (*sketch*) seja “delineado” (*drawn*) (*Carta*, 2). O “*design*” é assim uma “idéia”, uma “concepção”, mas não no sentido de “esboço” ou “rascunho”, porque o que se encontra concebido já é a obra *inteira*. A própria definição shaftesburiana de “*design*” antecipa-se a esse mal-entendido em que a linguagem comum incorre: “conceber (*to design*): não a respeito de qualquer coisa

pela afirmação de que os sentidos externos nada compreendem por si mesmos, mas se limitariam a fornecer matéria para uma compreensão puramente intelectual.

¹⁹O elenco de significados é apresentado, pela primeira vez, no dicionário de John Florio, *A worlde of wordes: Vocabolario Italiano e inglese* (1528), verbete “Discgnäre”. Vale lembrar que Florio também traduziu os Ensaíes de Montaigne para a língua inglesa.

²⁰Apud Salerno, “17th century English literature on painting”. Evelyn é um dos mais notados *virtuosos* de seu tempo, e entre suas atividades se encontra a de projetista de jardins, então altamente reputada na Europa e na Inglaterra; a ele deve-se a concepção peculiar aos jardins ingleses, que se diferenciam da escola continental nos séculos XVII e XVIII pela substituição da regularidade geométrica por uma imersão gradual da forma

futura ou intencionada (*intended*): esse sentido deve ser banido da mente” (*Plástica*, 78); definição que se desdobra numa exigência moral: “só querer (*aim*), mas não atingir: não esperar por um efeito (*effect*), uma projeção (*projection*) ... Por que então o querer? Para que? Pelo querer mesmo. Não seria isso suficiente? Do contrário, transforme-se num realizador (*undertaker*). [Defina] o que é administrar: realizar” (Exercícios, 201). O que o verbo “to *design*” exprime, assim, é mais do que um ato empírico: trata-se de uma operação intelectual que culmina no ato de *exposição* de uma idéia²¹.

Para que se fale em “*design*” não basta, assim, como na *Investigação*, caracterizá-lo como “conhecimento e inteligência” (*knowledge and intelligence*), mas é preciso associar a esses requisitos à perfeição que acompanha uma idéia de sua concepção à sua exposição. Contra o “*je ne sais quoi*”, lugar-comum da crítica francesa que insiste em ver na mera existência do talento artístico a condição para sua realização, Shaftesbury chama atenção para o cultivo que o artista deve impor a si mesmo para a formação de sua idéia, de seu “*design*”: “o bom pintor começa pelo trabalho *interior*; primeiro torna as formas elegantes, corrigindo, amplificando, contraindo, unindo, modificando, assimilando, ajustando, compondo, polindo, refinando. Primeiro forma suas *idéias*: e então sua *mão*, suas pinceladas” (*Plástica*, 8). “Revisando sua formas”, “criticando” sua composição, o “jovem artista” torna-se “original”; mas quando ignora essa exigência, ele conhece a ruína de sua pretensão a uma obra: “o reverso disso é a ruína dos jovens artistas, e consiste no hábito contrário de não selecionar ou reunir suas idéias, desprezando-as e apresentando-se em seu lugar do modo como quiser ou puder: sem ordem, controle ou regulação das *formas*; sem verificação, restrição ou exceção. Tudo é concedido às aparências - imagino, logo escolho (*I fancy, ergo I choose*)” (*Plástica*, 8). Bem se vê então que a exigência do cultivo não é arbitrária, mas responde à necessidade de “regular as *formas*”, de concebê-las numa determinada harmonia, segundo proporções e critérios estabelecidos de acordo com “a natureza”. As formas que compõem o “*design*”, a “idéia”, devem ser “naturais”, as únicas

projetada na forma da natureza. Sobre a importância dos jardins para Shaftesbury, ver Leatherbarrow, “Character, geometry and perspective: Shaftesbury’s principles of garden design”.

²¹A dívida de Shaftesbury para com os mestres da arte do Renascimento é patente, como mostra a explicação de Contardi: “o desenho, enquanto técnica da invenção artística, torna-se, na arte italiana, modelo do processo produtivo, da produção, fixando o grau supremo e quase metafísico da invenção ou criação do artista”. In Argan, *História da arte como história da cidade*, p. 4. Voltaremos a essa questão no capítulo 3.

“permanentes e eternas” (*Plástica*, 8). O que faz de uma obra uma *obra* não reside num “*je ne sais quoi*” qualquer misterioso e inexplicável, mas num cuidadoso trabalho intelectual do artista que, refletindo durante o processo de elaboração do “*design*”, chega à “forma natural” que posteriormente será exposta no processo que vai do “esboço” ao “quadro”, passando pelo “delineamento”.

Uma obra de arte merecedora desse nome deve ser um “*design*” de “formas naturais” cuja execução resulte num “todo” correspondente à articulação da idéia. Nesses termos, poderíamos dizer que o verdadeiro artista, o gênio, recria a natureza de acordo com suas regras, mas como produto específico distinto da própria natureza: “o homem que num sentido verdadeiro e justo merece o nome de poeta é, de fato, um *second maker*, um Prometeu sob Júpiter. A exemplo daquele soberano artista, ou natureza plástica universal, ele forma um todo coerente e proporcional em si mesmo, com a devida sujeição e subordinação das partes constituintes” (*Solilóquio*, 1.3.111). O que permite essa afirmação é o fato de que a potência artística se exprime justamente na capacidade de organizar um todo segundo fins, pois é afinal disso que se trata quando Shaftesbury fala em regular as “formas efêmeras” (*fleeting forms*) e evitar o gratuito “imagino, logo escolho”: “to *design*” exprime uma determinada ordenação não gratuita, mas uma intencionalidade que se realiza plenamente e como que *necessariamente*²².

Atentemos ao desdobramento implícito nessa exigência. Se o artista deixa-se levar pela “fantasia” (*fancy*), preguiçosamente evitando a “crítica” e a “seleção” das formas, o que obtém não é uma obra que exprime uma intenção, “*design*” ou idéia, mas que se desmancha nos detalhes, na valorização da minúcia, traindo uma fatal desconsideração por qualquer organização: no quadro como na natureza, o “monstruoso” é o que parece gratuito, desproporcional, desvinculado de intenção e fins. O que o detalhe evidencia não é a maestria do artista, mas sua preeminência em detrimento da própria obra que pretende compor; exibicionismo do pior gênero, mais do que violação do decoro essa atitude redundava na *perda de sentido* da obra, na destruição da possibilidade de um todo. O gênio do

²²Piselli comenta: “A locução *second maker* é sugestiva porque o artista, em lugar de imitar a criação, está de posse da ciência necessária para o fazer, conhece a essência íntima do objeto que cria. Mas, para além dessa sugestão, a expressão indica o caráter arquitetônico e operativo da atividade poética, que não põe a beleza *ex*

verdadeiro artista, ao contrário, não se mostra em detrimento da obra, mas deixa-se perceber na perfeição desta como todo “natural”, fazendo-se presente no âmago da obra como inteligência articuladora imanente que a organiza intencionalmente em direção a um fim. Nesse sentido, a descrição que Cudworth dedicava exclusivamente à “arte natural” cabe aqui perfeitamente para a arte humana verdadeira: “a natureza é um gênero de arte que, insinuando-se imediatamente nas coisas mesmas e ali agindo firmemente sobre a matéria como um princípio interno, faz seu trabalho com facilidade, sagacidade e em silêncio; ela é como que arte incorporada e corporificada na matéria” (*Verdadeiro sistema intelectual do universo*, 1.3.9).

A imagem de Prometeu é significativa ainda num outro sentido, e a ela Shaftesbury recorre novamente. Diante do que julgam ser o mal, os homens logo forjam uma explicação qualquer que possa tirar essa presumida falta dos ombros da divindade: “por que a humanidade é originalmente tão ruim e perversa? Por que tanto orgulho, ambição e apetites descabidos? Por que tantas pragas e maldições entalhadas (*entailed*) no homem e em sua posteridade? --- Prometeu foi a causa. O artista plástico (*plastic artist*), com sua mão desastrada, fez tudo: ‘o plano (*contrivance*) é seu, *eles* dizem, e *ele* deve ser responsabilizado’. Consideram jogo limpo afastar para bem longe, num único lance, a *causa má*. Quando interrogados pelas pessoas, respondem com um *relato*” (*Moralistas*, 1.2.13). Ora, a origem dessa confusão reside na definição dos termos envolvidos no problema. Prometeu não poderia absolutamente ser um artista plástico caso houvesse “entalhado” algo no homem: ao contrário, o fazer artístico envolve um “plano” (*contrivance*) que é, por um lado, excogitado e traçado em idéia, e então realizado. Em oposição ao entalhamento, atividade própria do artesão, o “planejar” é, nesse sentido específico (conceitual), característico unicamente da arte. Daí a importância do “relato pagão sobre Prometeu”: a leitura do mito assinala precisamente os limites entre técnica e arte²³. A arte do “justo Prometeu sob Júpiter” não será mais, doravante, uma “arte

novo, mas reconhece, distingue e compõe elementos a partir de coisas já existentes. *Shaftesbury: estética e cosmologia*, p. 457.

²³De acordo com Vernant, a interpretação que Platão apresenta do mito de Prometeu, que em Hesíodo era o “pai de todas as artes”, é ocasião para opor o saber artístico ao fazer técnico: “sabe-se que Platão é dos que marcaram mais fortemente a incompatibilidade entre função técnica e função política: a prática de uma profissão desqualifica para o exercício do poder. Não obstante, um ponto permanece válido aos olhos de

desastrada”. uma “arte artificial” que possa ser responsabilizada pelos “males” do mundo; como “segundo criador” (*second maker*), o homem a que se chamará de “Prometeu” redobra e potencializa a arte natural, realizando-a em si mesmo e em suas produções²⁴

Para Shaftesbury, então, entre o “*design*” artístico, humano, e o “*design*” da natureza existe antes diferença de grau do que subordinação, mas comum a ambos é a exigência de que fundem uma ordem. Que há uma ordem no mundo, a “Investigação” nem mesmo discute, e agora podemos entender a obviedade dessa pressuposição, que por si mesma torna absurda a pretensão atomista de que a “ordem” poderia ser fruto de algo distinto de um “*design*”, de uma intencionalidade: se há uma ordem no mundo, ela deve-se a uma inteligência, assim como a ordem de uma obra de arte. Mas a afirmação de que a “arte e o *design*” da natureza não residem na “matéria”, mas no “poder formante” (*forming power*) que modela, organiza e especifica a matéria poderia bem dar a entender que o princípio da ordem é concebido por Shaftesbury como exterior ao mundo (*Moralistas*, 3.2.108): mas o significado do “*design*”, explicitado na análise da criação artística, indica outra coisa. O “poder formante” não se impõe ao mundo como um artesão que modela uma massa amorfa²⁵: ao contrário, a articulação da ordem natural realiza-se a partir de um centro imanente, e o mundo desdobra-se como um todo organizado por um poder “designatório”

Platão; sua ironia se compraz em sublinhar no próprio mito de Prometeu a oposição entre arte política e arte militar, de um lado, e as técnicas utilizadas de outro”. “Prometeu e a função técnica”, in *Mito e pensamento entre os gregos*, 253-4. A função de soberania é assim, situada no domínio da arte, da mesma maneira como Shaftesbury concebe artisticamente a consciência formante como soberana em relação às demais formas naturais. Voltaremos à questão mais à frente. Ver Platão, *Protágoras*, 330d ss., e *República*, 428ss.

²⁴É significativo, a esse respeito, que a imperfeição da arte humana seja exemplificada por Cudworth *tecnicamente*, em oposição à atividade plástica da natureza; ela “comunica-se para a matéria, introduzindo com vagar sua forma ou idéia (como por exemplo de um navio ou casa) nos materiais”. *Verdadeiro sistema*, I.3.9.

²⁵Brugère: “de saída, o artifício não basta para explicar a arte, assim como a beleza das obras de arte não esgota a noção de beleza; a natureza mesma é arte ou obra de um formar, visto que não é um processo cego: foi produzida segundo um princípio único de ordenação que a governa e permite que seja pensada como mundo”. “Esthétique et ressemblance chez Shaftesbury”, p. 519.

(*designatory*) que a razão avalia como uma obra de arte “bela e perfeita”²⁶. Dessa maneira, a mente universal é caracterizada, em primeiro lugar, por sua relação imanente com a natureza; e essa relação tem uma característica específica: a atividade da mente universal se dá de acordo com fins, mas de tal maneira que esses fins devem ser entendidos artisticamente, isto é, sua concepção implica já em sua realização, e nisso consiste “designar”²⁷.

Nesse processo a matéria é, como assinalava Cudworth, resistência à “plastic power”, mas não no sentido de que impede sua ação²⁸. Pode-se falar numa negatividade da matéria em relação ao “*design*” apenas no sentido em que ela é desprovida de inteligência: se deixada a si mesma, permaneceria submetida ao movimento eterno; em relação ao “poder plástico” (*plastic power*), ela passa a ser o estofa da arte a partir da qual o princípio intelectual da ordem manifesta-se *sensivelmente*²⁹. A exemplo do que ocorre na obra de arte

²⁶Por isso o termo *designatory*: falar numa “arte designatória”, como no título de *Plástica (Plastics, or concerning the original, power and progress of designatory art)* é remeter ao duplo significado de *design*, o desenho que exprime uma intenção.

²⁷O distanciamento em relação a Platão fica assim patente. Como observa Vidal-Naquet, “a palavra grega *demiourgos* tem uma história complexa. No decorrer da evolução cujo início remonta a Homero, por vezes ela indica os magistrados mais elevados de algumas cidades, e por vezes os artesãos. (...) O demiurgo platônico certamente é o técnico – o rapsodo, o médico, pintor ou escultor, todo aquele que se ocupa de algo ligado ao mundo material; mas o demiurgo é também o Criador, no *Timeu*, bem como o *legislador*, no *Crátilo* e em *Leis*”. “Artisans in the Platonic city”, in *The Black hunter*, 229.

²⁸No *Verdadeiro sistema intelectual do universo* Cudworth ataca a concepção materialista do universo a partir da impossibilidade de que os fenômenos da natureza possam ser explicados exclusivamente pela causalidade mecânica: “ora, é irracional afirmar que todos os efeitos da natureza têm lugar por necessidade material e mecânica, ou sustentar o mero movimento fortuito da matéria, sem qualquer condução ou direção. E isso não apenas porque é inteiramente inconcebível e impossível que uma regularidade e artificialidade tão infinitas como as que em toda parte existem no mundo possam resultar do movimento fortuito da matéria; mas também porque existem na natureza muitos fenômenos particulares que claramente transcendem os poderes do mecanismo” (1.3.1). A associação entre mecanismo e materialismo é notável, e encontra-se implícita no argumento de Shaftesbury.

²⁹A permanência do movimento na ausência da arte da natureza faz parte de uma estratégia de argumentação (trata-se de uma concessão cautelosa ao atomismo), e não deve ser entendida como afirmação de caráter doutrinário. A mesma força responsável pela modulação da matéria também é responsável pelo movimento e a coesão das “partes” universo. Em última instância, portanto, o mecanismo do movimento encontra-se unido,

humana verdadeira, ou seja, concebida e realizada pelo gênio artístico, o “*design*” natural realiza-se plenamente, sem qualquer descompasso entre concepção e execução; também o princípio organizador do mundo não se impõe à sua obra, faz-se presente nela silenciosamente, mas perceptivelmente³⁰.

Perceber a inteligência imanente ao mundo exige então que se evite um erro de avaliação comum que vê na própria matéria o princípio da ordem. Por constatarem que há uma ordem sensível, os homens muitas vezes tendem a esquecer que o princípio da ordem não é sensível. Não é a própria matéria que admiramos, que julgamos bela, mas sua organização, e a beleza das coisas reside na arte que as organiza, e não nas próprias coisas: “a arte é o que embeleza, e assim realmente belo é o que embeleza, e não o que é embelezado. Pois o que embelezado é belo somente porque prevalece algo que embeleza; e quando este rescinde ou se retira, aquele deixa de ser belo” (*Moralistas*, 3.2.108). A beleza do corpo atlético depende do exercício, de uma disciplina intelectual, e “não há princípio de beleza no corpo”, que em si mesmo é desprovido da capacidade de “significar e intencional” (*mean and intend*), poderes exclusivos da “mente”. A presença dessa mente no corpo mostra-se assim por um resultado, por uma *forma* que a matéria adquire em virtude de sua ação sobre ela, e toda beleza reside assim na forma, signo sensível da ordem intelectual: “e não é isso que mostra a bela forma, e ecoa na beleza do desenho (*design*) quando este lhe impressiona? E o que impressiona senão o desenho (*design*)? O que você admira senão a mente e seu efeito? É apenas a mente que forma; tudo o que é dela desprovido é horrendo, e a matéria sem forma é a própria deformidade” (*Moralistas*,

em seu princípio, à força plástica orgânica. Cudworth: “ora, se há uma natureza plástica que governa os movimentos da matéria em toda parte de acordo com leis, não se pode apresentar qualquer razão para que ela não possa ir além da disposição regular da matéria, formando as plantas, animais e outras coisas com vistas à estrutura coerente e adequada própria à harmonia de todo o universo”. *Verdadeiro sistema*, 1.3.5.

³⁰A relação entre plástica da natureza e matéria, tal como concebida por Cudworth e Shaftesbury, é de origem estoica e pode ser encontrada, por exemplo, em Marco Aurélio: “a matéria do universo é submissa e dócil e a razão que a controla não tem nenhum motivo para agir mal, pois ela não comporta maldade e não faz mal a ninguém e nada recebe dela mal algum. Ora, tudo nasce e se cumpre segundo seus designios”. *Meditações*, IV.1.

3.2.108)³¹. Entende-se então o absurdo inerente ao materialismo: a matéria não pode ser princípio de qualquer ordem porque ela mesma tem uma destinação na ordem do todo, que é ser moldada pela arte da natureza, originando formas. Responder ao materialismo não significa refutá-lo por uma antinomia, mas antes mostrar como ele transforma um meio para a arte natural em seu suposto princípio subjacente³².

A relação entre a mente e o corpo humanos é entendida por Shaftesbury exatamente nos mesmos termos em que concebe a relação entre “mente universal” e natureza³³, relação em que é fundamental destacar a utilização do termo “mind” em detrimento de “soul”, uma escolha estratégica que evita o dualismo entre “alma” e “corpo”, que encontramos exprimido de maneira exemplar numa passagem de More que explica em detalhe a ação da “plastic power” da alma na formação do corpo humano. Por si mesma, explica More, a “natureza plástica” não é suficiente para explicar a constituição da forma específica do corpo humano, mas deve ser manejada pela “alma do mundo” (*soul of the world*) que se encontra no homem e que “dispõe adequadamente” (*fitly prepares*) a matéria a partir da qual “a alma, que é um espírito, principia sua organização numa esfera mais restrita, para então, na mesma cadência, operar até que o corpo atinja seu crescimento pleno; é então que a alma se dilata no dilatar do corpo, possuindo-o em todos os seus membros” (*Imortalidade*

³¹Cassirer: “Shaftesbury não apenas sustenta que toda beleza é verdade; para ele, a máxima reversa também é verdadeira: a verdade também deve possuir uma beleza em sua forma. Forma não é meramente um apêndice externo, mas o reflexo da alma mesma; e as formas externas só podem ser ditas belas à medida em que refletem uma forma interior”. *The Platonic Renaissance in England*, p. 167. Cabe entretanto nuançar os termos de Cassirer: pois se a relação entre princípio interno e forma externa é imanente, não cabe falar em “reflexo”, mas talvez em “tipo”, como Shaftesbury faz em *Plástica*.

³²Encurtando o caminho que aqui nos propomos, Piselli afirma: “Shaftesbury mostra que a relação entre todo e partes implica em unidade e permanência, que não podem provir da matéria. Portanto, essa relação real é de caráter espiritual. Essa perfeição espiritual é denominada natureza”. (*Shaftesbury: estética e cosmologia*, p. 430).

³³Nessa perspectiva, não se vê como Brett poderia estar correto ao afirmar que “a analogia entre o corpo e a mente do homem não deve ser levada muito longe, como mostra um outro elemento na teoria da natureza de Shaftesbury, derivado de uma outra analogia implícita em toda sua filosofia: a tradicional analogia cristã entre Deus e o supremo artista. Shaftesbury vê a relação entre Deus e Seu mundo como o tipo de relação que se obtém entre o artista e a obra de arte. É isso que Shaftesbury põe no lugar da explicação mecânica da natureza”. *The third Earl of Shaftesbury: a study in 18th century literary theory*, 67.

da alma, 2.10.134). More mantém assim uma separação radical entre alma e corpo, que requer a concepção de um poder plástico mediador para que os termos sejam postos em relação. Ora, se Shaftesbury não fala em “alma do mundo” ou em “alma humana”, é precisamente para superar um dilema que considera falso: a “mente universal” não se opõe à materialidade corpórea como negatividade, assim como a mente humana não luta contra o corpo que administra, mas, num caso como no outro, trata-se de um processo que vai além da expansão de formas no espaço, concebido como positividade da materialidade numa totalidade integrada. Se, portanto, num primeiro momento o juízo analógico parece indispensável para uma percepção humana finita e limitada, que não abarca o todo da natureza, agora não se trata mais de ligar esferas distantes da realidade, mas de explicitar a identidade entre graus distintos de uma mesma realidade, que essencialmente se encontram unidos e em íntima relação; pois “caso se afirme a respeito do mundo 'que ele é simplesmente um', deve pertencer-lhe algo que faz com que seja assim” (*Moralistas*, 3.1.104). Quando levada, por assim dizer, ao nível mais profundo de compreensão da realidade, a aplicação da analogia paradoxalmente resulta na dissolução do próprio procedimento analógico, doravante desnecessário, diante da compreensão racional de uma totalidade onde não mais se encontram esferas distintas, mas graus diferentes, porém imbricados.

Inicialmente, no plano meramente argumentativo, a regra analógica é necessária para nos mostrar, passo a passo, uma imensa concatenação entre as coisas no mundo, um processo que termina por explicitar o que a observação naturalista pressupunha desde o início: que a articulação dos seres vivos em formas aponta para o princípio que possibilita sua existência. Dessa exigência Shaftesbury retira, como vimos, uma outra: que se na forma particular existe uma unidade, ela é signo de que cada forma particular aponta para uma ligação externa onde reside seu sentido, e cada forma externa geral que abarca as particulares aponta, por sua vez, para uma ligação com outras formas. Uma vez que se compreenda que essas ligações externas repousam num princípio interno, a íntima ligação que compõe a unidade do todo, a analogia deixa de ser necessária e cede lugar a uma compreensão total que dispensa o procedimento artificial de composição do todo, pois compreende-o a partir da inteligência que desempenha suas especificações. Vemos muitos carvalhos agrupados numa floresta e consideramos que se tratam de indivíduos de uma

mesma espécie: e o que significa dizer-lo senão que essa multidão é “uma e a mesma árvore”? O que faz de um grupo de indivíduos uma mesma espécie é a “natureza peculiar à bela forma” (*fair form*) que têm em comum e aponta para “uma clara concorrência a um fim comum” (*Moralistas*, 1.1.4). Uma vez feita em relação ao que há de peculiar no homem (sua racionalidade), essa consideração revela-se como princípio de identidade que, no entanto, é específico em relação aos demais seres da natureza, pois a racionalidade humana mostra-se como forma no mesmo sentido e na mesma relação com a matéria do que a “mente universal” (*universal mind*) em relação ao todo da natureza, como já indica a definição *geral* de mente: “uma mente é algo que age sobre um corpo (*upon a body*); e não apenas num corpo (*on a body*), mas em seus sentidos (*in its senses*), suas visões, fantasias e imaginações, corrigindo-as, trabalhando-as, modelando-as e construindo a partir delas. Assim é uma mente. Uma coisa assim eu sei existir no mundo, em algum lugar. De uma mente como essa estou certo. Que Pirro o contradiga como quiser, o fará sempre com o auxílio dessa mente” (*Exercícios, Eu natural*, 286). A todo momento a matéria é modificada pelo movimento e pela inteligência (humana ou não), mas nesse processo permanece uma identidade da mente humana: “há uma estranha simplicidade nesse ‘você’ e ‘eu’, pois permanecem na verdade um e o mesmo, ainda que sempre mudem os átomos, as paixões e o pensamento”; pode-se dizer que o homem retém sua identidade essencial, é porque ela se encontra em sintonia com a identidade essencial do “Gênio universal e soberano” (*Moralistas*, 3.1.82).

Essa constatação leva inevitavelmente a uma outra, que diz respeito à gradação das formas, à qual corresponde necessariamente uma gradação de beleza. O critério para essa gradação é simples: a beleza de uma forma cresce à medida que ela é capaz de formar outras formas. É assim que a primeira ordem da beleza se encontra nas “formas mortas” moldadas na matéria, mas desprovidas de “ação e inteligência” (*Moralistas*, 3.2.108). A seguir encontram-se as “formas que formam”, dotadas de “inteligência, ação e operação”. Nessa “beleza redobrada” (*double beauty*) reside “tanto a forma enquanto efeito da mente, como a mente mesma”. Enquanto as “formas mortas” apenas recebem uma inteligência exterior sem apreender em si mesmas a intencionalidade que as forma, as “formas formantes” recebem a inteligência que passa a fazer parte delas, habitando seu interior: “pois o que é um mero corpo, apesar de humano e por mais elegante que seja, se carece de

forma interior e a mente é monstruosa ou imperfeita, como num idiota ou num selvagem?” (*Moralistas*, 3.2.109). O terceiro grau da beleza, finalmente, é aquele “*que forma não apenas as formas a que chamamos de meras formas, mas até mesmo as formas que formam*”. Na primeira ordem de beleza a relação é entre mente e matéria como dois dados exteriores entre si; na segunda ordem, essa relação inicia-se como exterioridade mas transforma-se em imanência; na terceira, a relação é de imanência absoluta: “o que configura até mesmo a própria mente contém em si todas as belezas configuradas por essa mente e é, conseqüentemente, princípio, nascente e fonte de toda beleza” (*Moralistas*, 3.2.108)³⁴.

Na primeira ordem de beleza encontram-se os seres da natureza inanimados e desprovidos de inteligência; na segunda, as produções de gênio da arte humana; na terceira, os “sentimentos, resoluções, princípios, determinações e ações” morais dos homens, que se originam no “entendimento, nos sentidos, no conhecimento e na vontade”, e derivam da “mente originária” (*parent mind*) à qual o homem de ação virtuosa se identifica (*Moralistas*, 3.2.109). Da primeira ordem à terceira, “originária”, o que se vê é uma gradação que passa da perspectiva transcendente à imanente, da exterioridade entre inteligência e matéria à identidade entre a mente humana e a “mente universal”. O verdadeiro sentido do mundo reside nessa identidade³⁵. Antes de buscar na natureza traços da divindade, deve-se ver ali sua presença, sua intenção que se realiza por graus e culmina

³⁴A história posterior do conceito de forma formante conhece um desdobramento original no Idealismo Alemão, conforme o comentário de Torres Filho a Fichte: “desde o início, a imaginação (*Einbildungskraft*) tem de ser, em sua produtividade, *Bildungskraft* – que se traduziria, dentro do rigor possível, por: força de formação, atividade produtora da *forma* ou, no limite, *forma formante*, por oposição à *forma formada*”. *O espírito e a letra*, 19. Em Shaftesbury como em Fichte, a atividade de formação é constitutiva do mundo, com uma diferença de sinal; que deve, no entanto, ser nuançada. Pois, à primeira vista, para Shaftesbury ela se dá a partir da natureza, enquanto que para Fichte ela é o processo de constituição da natureza. Mas sua consciência no sujeito que se erige em *forma formante* não é, afinal, para Shaftesbury, o que dá sentido ao mundo?

³⁵Price: “a ordem da natureza pode ser em alguma medida perceptível para o olhar não-instruído, estimulando a disciplina que aumenta a visibilidade da ordem. Mas o que é mais importante para a idéia de liberdade de Shaftesbury é que a percepção da ordem na natureza é um ato do homem racionalmente ordenado”. *To the palace of wisdom. Studies in order and energy*, p. 95.

na inteligência humana voltada para a formação de novas formas³⁶. Para que isso seja possível, o homem deve voltar-se para sua própria capacidade racional, desvinculando-se da mera percepção sensível de si mesmo e das coisas que o cercam. Com efeito, é na presença da razão no homem (“a faculdade de regular suas fantasias, orientando-o quanto à realização de seu fim”) que a identidade entre mente universal e mente humana se mostra plenamente: “existe um corpo do todo; e, para esse corpo, uma ordem; para essa ordem, uma mente: uma mente geral para um corpo geral. --- E quanto a uma mente particular? - Ela é parte dessa mente geral; um pedaço dela; de substância similar; de atividade similar sobre o corpo; origem do movimento e da ordem; similarmente simples, incomposta, una, individual; com energia, efeito e operação similares. E ainda mais similar e semelhante, e *mesmo idêntica*, quando coopera (*como pode e deve fazer*) com a mente geral” (*Exercícios, Eu natural*, 287. Itálicos meus)³⁷.

O que é notável no argumento que introduz essa, por assim dizer, “teoria das formas”, é o distanciamento de Shaftesbury em relação à Platão, que se evidencia já no uso do termo “forma” (*form*)³⁸. Se é verdade que é lícito opor, no uso comum da língua,

³⁶É nesse sentido que deve ser entendido o comentário de Willey: “para Shaftesbury, a condição ‘natural’ de uma coisa, e portanto do homem, não é seu estado ‘original’, mas antes o estado em que realiza mais plenamente sua intenção interna ou princípio individuador”. *The 18th century background*, p. 71.

³⁷A partir de passagens como essa, não se vê como poderia fazer sentido a censura que Townsend dirige a Shaftesbury: “de certo modo, ele sugere um empirismo mais simples e holístico do que Locke. A mente, o caráter e o eu (*self*) são formados a partir da experiência (...) No lugar de uma experiência que escreve numa folha em branco da mente, Shaftesbury vê a mente como formada por um processo contínuo da experiência da vida; nunca se liberta da linguagem neo-platônica de uma mente preexistente, *sem no entanto se valer desse conceito com frequência*”. “From Shaftesbury to Kant”, p. 289. Itálico nosso. O contra-senso dessa interpretação dispensa comentários.

³⁸A respeito da transcendência das formas em relação ao mundo, tal como concebida por Platão, conferir o comentário de Cornford sobre o *Teeteto*: “tendo admitido a distinção entre uma igualdade ideal e outra, que se lhe aproxima, dos sentidos, o leitor concordará que as formas devem ser sempre o que são, e não podem sofrer nenhum tipo de transformação. As muitas coisas que recebem os mesmos nomes das formas se transformam continuamente e em todos os aspectos. Essas são as coisas que vemos e tocamos, enquanto as formas não podem ser vistas. Fica assim estabelecido que existem duas ordens de coisas”. *Plato’s theory of knowledge*, p. 6. Cornford argumenta que o caráter inteligível das formas se liga à afirmação de que conhecimento é rememoração (*Anamnesis*), insinuada desde o *Fedon*. Essa não é a tese de Havelock, que liga a imutabilidade das formas à crítica platônica da linguagem poética (Preface to Plato, esp. Cap. XIV, “The

“forma” à “conteúdo”, com as respectivas implicações (“formalidade”, “formalismo”, etc.), não devemos esquecer de que “forma”, em inglês, pode também significar “modo particular de existência de uma coisa”, “espécie, gênero, gênero artístico”. As “formas” de que Shaftesbury fala são então “modos particulares de existência”, especificações genéricas de uma mesma existência que se manifesta artisticamente. Mas há ainda “formas que formam”, ou seja, que “moldam, constroem, estruturam”, mas de um modo especial: não externamente, como o artesão que constrói um instrumento de trabalho ou uma vestimenta. Isso não é possível simplesmente porque, entre “forma formante” e “forma formada” há uma comunicação interior. Não é por acaso que, às definições de “formar” apresentadas o inglês acrescenta ainda “estruturar na mente, conceber”: o ato da formação não é precedido de uma concepção, mas é, ele mesmo, um conceber. A atividade da mente universal, assim como a da mente humana que a ela se identifica, é simultaneamente *concepção e atividade*, exprimidas no termo “formação”³⁹. E se “formar” implica “especificar” em “gêneros”, é necessário que se trate da produção de uma inteligência que segue um “padrão” (*pattern*): um padrão que “traz à existência” mais formas, “articulando-as” na formação de um todo⁴⁰.

origin of the theory of forms”); num caso como no outro, seu caráter transcendente em relação ao mundo sensível não é posto em questão.

³⁹A reconstituição hermenêutica do conceito de “formação” por Gadamer retoma a acepção dos conceitos de “forma” e “formação” nos termos em que nos parecem ser os de Shaftesbury (que é referido de passagem). Distinguindo a *formatio* latina da “formação” em sentido pedagógico, o autor assinala: “formação não conhece, como tampouco a natureza, nada exterior às suas metas determinadas. (...) É justamente nisso que o conceito de formação supera o mero cultivo de aptidões pré-existentes, do qual ele deriva. Na formação, no que e através do que alguém será instruído, pode também ser inteiramente assimilado. Nesse sentido, tudo que ela assimila, nela desabrocha. Mas na formação aquilo que foi assimilado não é como um meio que perdeu sua função. Antes, nada desaparece na formação adquirida, mas tudo é preservado”. *Verdade e método*, p. 50. Fique o leitor avisado de que a pertinência dessa análise não impede ao autor de prosseguir em seu intento (teleológico?) de inserir o conceito de formação de Shaftesbury (assim como o de *sensus communis*) em algo como uma pré-história que anuncia as “grandes formulações” da filosofia clássica alemã, suposta culminação dos tateamentos conceituais que esperaríamos por uma formulação definitiva em Kant e Hegel.

⁴⁰É sugestiva, a esse respeito, a identificação que ocorre em More entre “forma” (*form*) e “vida” (*life*), precisamente quando se trata de expor filosoficamente o conteúdo da criação apresentada no Gênesis. O verbo divino, ou a emanção de Deus, cria o “mundo da vida, ou das formas”, é por excelência ato de formação. Ver More, *The threefold Cabbala*, p. 16.

Definido o sentido da atividade formante, podemos situar a medida exata de seu alcance. Vimos que, para Shaftesbury como para Cudworth, a matéria não é vista como entrave ou negatividade diante da mente, mas é antes parte da natureza, um dado no qual a mente formante penetra e realiza sua intenção. O resultado dessa atividade é a formação de “formas materiais”, ou a constituição plena de intenção ali mesmo onde ela parece inteiramente ausente – e, aos olhos do materialista, impossível. Na sua relação com a matéria a atividade suprema da mente humana define-se pelo *preencher a natureza de significado*, como se o desígnio da mente universal só pudesse se realizar plenamente no próprio homem. Como diz Jaffro, “as formas são ditas efêmeras (*fleeting*) porque correm o risco de esvanecer na noite do abismo”, ou, em outras palavras, sem a atividade formante da mente humana, o sentido do mundo, a intenção da mente universal, não se realiza, e nada resta além dos “profundos precipícios” a que Teócles se refere (*Moralistas*, 1.3.19)⁴¹.

A presença da razão no homem implica, em sentidos distintos e simultaneamente, num distanciamento e numa aproximação dele em relação à natureza. Se por “natureza” entende-se o campo de investigação do historiador natural, do taxonomista e do filósofo newtoniano, então a racionalidade da “mente” humana é o que nos *distancia* da natureza, elevando-nos acima de uma realidade “inferior”. As considerações de Shaftesbury acerca da ordem natural nunca ultrapassam, na perspectiva newtoniana que contagia o século XVIII, um nível elementar e superficial; não lhe interessam as leis particulares do mecanismo celeste, e em vão se buscará num texto como o dos *Moralistas* qualquer explicação “científica” da especificação orgânica da matéria, de sua relação com as leis mecânicas do movimento ou de como ambas concorrem para formar um todo. O que interessa, ao contrário, é demarcar a superioridade humana como “forma formante” em relação às “formas mortas”. Mas a palavra “natureza” tem também um sentido mais amplo, que desconsidera os seres particulares e se refere exclusivamente ao princípio do “desenho” (*design*) que os forma, à “mente universal”; é esse sentido que encontramos no rapto de Teócles, celebrado pelo Romantismo Alemão como *Naturhymnus*: “Ó, excelente natureza! Sábia substituta da providência, de quem recebestes os poderes! Poderosa deidade, suprema criadora! Para vós são esta sagrada solitude, este lugar, estas meditações bucólicas; e inspirado pela harmonia do pensamento, ainda que limitado por palavras e números,

⁴¹Jaffro, *Éthique de la communication et art d'écrire*, p. 86.

celebro a ordem da natureza nos seres criados, e as belezas que se resolvem em vós, nascente e princípio de toda beleza e perfeição!” (*Moralistas*, 3.1.79)⁴². Da natureza entendida nesse sentido, o homem que escolhe a racionalidade se aproxima gradualmente, identificando-se a ela em seus sentimentos e em sua ação⁴³. Assim, finalmente, a concepção da natureza como todo suplanta a mera probabilidade entrevista no juízo analógico, transformando-se num sentimento fundado racionalmente. Nessa perspectiva, é notável a denominação de “hino da natureza” em relação ao rapto de Teócles: pois um hino nada mais é do que uma “encantação, solicitando a presença de um deus”⁴⁴. Teócles invoca a presença da natureza, dirige-se a ela não no intuito de compreendê-la, mas antes de ser possuído, elevar-se até ela e identificar-se a ela plenamente. Esse tipo de racionalidade, que poderia parecer paradoxal ao empirista e ao racionalista, nada mais é do que o ponto em que se decide a possibilidade mesma daquela outra racionalidade, “discursiva”, que penosamente buscava a *composição* do todo, que se apresenta pleno e integral para o homem moral.

⁴²A análise que Larthomas propõe da passagem cuja abertura citamos se preocupa mais em mostrar como ela se sustenta a partir de supostas influências externas do que em a situar no desenrolar do argumento de *Os moralistas*; mas traz algumas informações úteis para o leitor interessado na ressonância de Shaftesbury no pensamento alemão dos séculos XVIII e XIX. A primeira tradução dessa passagem em língua alemã apareceu em 1745, pelas mãos de Spalding. Ver Larthomas, *De Shaftesbury a Kant*, pp. 120 – 139.

⁴³O comentário de Arregui é elucidativo: “para Shaftesbury, a natureza não é a *natura naturata*, mas a *natura naturans*. É apenas quando consideramos a natureza como um processo dinâmico que temos consciência de sua unidade profunda, que não reside num sistema de leis imposto por nosso pensamento a um conjunto disparatado de fenômenos, mas a unidade de algo que surge e contém em si sua própria ordem: a natureza não é um resultado, mas sim um processo caracterizado por sua ordem e unidade. A harmonia, diz Shaftesbury, é harmonia por natureza”. “La téléologie chez Shaftesbury”. In: *Shaftesbury, philosophie et politesse*, p. 192. Em seu excelente comentário, o autor tem ainda o cuidado de assinalar as diferenças fundamentais que não permitem ver em Hutcheson um comentador e nem mesmo um discípulo de Shaftesbury.

⁴⁴A definição é de Cornford, que acrescenta: “o hino é uma das mais antigas formas da poesia. (Ele é) essencialmente uma encantação, solicitando a presença de um deus no sacrifício e realçando a eficiência do

II

A análise do argumento teleológico em Shaftesbury a partir da interrogação interna dos textos mostra uma armação conceitual que sustenta uma concepção de totalidade a partir da dupla referência a uma inteligência articuladora do todo que age segundo fins, e a uma relação de imanência entre essa inteligência e o mundo, sua criação: a mente universal é idêntica ao todo, e a única concepção de finalidade coerente é, para Shaftesbury, a que insere a atividade teleológica no âmago da totalidade. Demonstrado o rigor dessa concepção assim estruturada, resta medir sua originalidade face à maneira como esses dois conceitos, finalidade e imanência, são considerados na metafísica do século XVII. Não se trata, por isso, de propor uma *gênese* dos conceitos de Shaftesbury em outros sistemas, nem mesmo na crítica ou na glosa de outros sistemas, mas de mostrar como sua filosofia articula e responde a questões caras à metafísica de seu tempo. Pôr fim ao “conflito das filosofias” (na expressão de Oswaldo Porchat) é a pretensão e o sonho de todo metafísico desde Platão: tarefa inglória e inútil, dirá Kant, enquanto permanecermos no terreno pantanoso das significações que se propõem como símile das coisas. Seja como for, a situação da metafísica de Shaftesbury é particularmente delicada quanto a isso, não fosse por outro motivo, porque a conjugação entre “finalidade” e “imanência” sob a égide da totalidade é, no quadro da metafísica clássica, das questões postas por Descartes, *paradoxal*.

Paradoxo cujo alcance é bem dimensionado pela polêmica à qual Shaftesbury dá sua resposta definitiva. Referimo-nos à avaliação da filosofia de Espinosa apresentada no verbete dedicado ao filósofo holandês por Bayle em seu *Dicionário histórico e crítico*, que marca a recepção e a avaliação da filosofia de Espinosa, pelo menos até Kant, sob a pecha do “ateísmo” e da “não-filosofia”. Como bem observa Marilena Chauí⁴⁵, a análise de Bayle

rito. A sua eficácia é aumentada pelo recital da história do deus e de seus feitos; torna-se assim biográfico”. *Principium sapientiae: as origens do pensamento filosófico grego*, p. 313.

⁴⁵Para um comentário erudito e exaustivo da importância do verbete “Espinosa”, o leitor poderá consultar Marilena Chauí. *A nervura do real*, especialmente o item “Nasce a tradição” (São Paulo, 1999), do qual citamos aqui a passagem que mais nos interessa: “com Bayle nasce propriamente a tradição interpretativa do espinosismo. São dele imagens, idéias e sugestões que alimentariam, durante os séculos vindouros, as sucessivas leituras da obra, e, mais freqüentemente, as substituiriam, o verbete sendo mais lido do que Espinosa. Por ser essencialmente um publicista, (...) Bayle evita deliberadamente opor à filosofia de Espinosa

reveste-se das feições de um ataque, não de um refutação, onde o sistema da *Ética* (com seus desdobramentos no *Tratado teológico-político*), é posto em contradição consigo mesmo com o intuito de mostrar que, em última instância, não estaríamos nem mesmo diante de um verdadeiro sistema filosófico – daí a genial tirada de Bayle: com Espinosa, teríamos um “ateu sistemático” (*athée de système*) (observação A). Ora, o “ateísmo” a que Bayle se refere vem da negação sistemática da noção de “finalidade na natureza” que necessariamente advém da trama conceitual da *Ética*. Sem adentrar nos meandros da análise que leva Espinosa a rejeitar as causas finais, lembremos de passagem o texto em que essa rejeição é acompanhada da *genealogia* de um preconceito tão disseminado como esse entre os homens: pois não é suficiente, Espinosa sabe, mostrar o equívoco, mas é preciso, dada a longa data de sua persistência, apontar os motivos de sua origem no intelecto humano.

Mesmo sem nomear a rejeição do finalismo, as definições que abrem a *Ética* já anunciam sua condenação: “I. Por causa de si entendo aquilo cuja essência envolve a existência: ou, por outras palavras, aquilo cuja natureza não pode ser concebida senão como existente (...) III. Por substância entendo o que existe em si e é por si concebido, isto é, aquilo cujo conceito não carece do conceito de outra coisa do qual deva ser formado” (*Ética*, Definições). Acrescente-se a isso as proposições que afirmam que “uma substância não pode ser produzida por outra substância”, e que “toda substância é necessariamente infinita” (Proposições VI e VIII), e a imagem do mundo como produção de uma inteligência perfeita e separada perde o sentido. A exigência dessas afirmações já podia ser entrevista pelo que afirma o *Tratado da reforma da inteligência*: se a mente humana encontra-se unida ao Todo, o homem é antes especificação do que criação de uma inteligência superior⁴⁶

uma outra, como os críticos que o antecederam. Pretende colocar Espinosa contra si mesmo para que se destrua” (p. 281).

⁴⁶O ataque de Bayle no verbete pressupõe, como ele mesmo indica, a refutação de Espinosa por More, publicada em 1667 como *Confutatio*. Segundo More, as proposições de Espinosa que seriam “os dois pilares principais do ateísmo”, são “1. Que a existência necessária pertence à substância como substância. 2 Que não há nada no universo além de uma substância única” (p. 1), a partir das quais torna-se inevitável e coerente a exclusão das causas finais do sistema da natureza e, conseqüentemente, o ateísmo que nega inteligência à divindade e a identifica à matéria (pp. 79-80). As razões de Espinosa não se encontram, segundo More, na

Mas é no apêndice à proposição 36 desse mesmo livro I da *Ética* que o ataque ao finalismo é levado a cabo explicitamente. “No exposto até aqui”, diz Espinosa, “expliquei a natureza de Deus e respectivas propriedades, tais como: existe necessariamente; é único; existe e age somente pela necessidade de sua natureza; é a causa livre de todas as coisas, e como é; tudo existe em Deus e dele depende de tal maneira que nada pode existir nem ser concebido sem ele; e finalmente, que tudo foi predeterminado por Deus, não certamente por livre-arbitrio, mas pela natureza absoluta de Deus, ou, por outras palavras, pelo seu poder infinito” (*Ética* I, proposição 36, Apêndice). A explicação de tais coisas, esclarece o autor, procurou “remover os prejuízos” que eventualmente influiriam na compreensão adequada da questão, mas restam ainda muitos outros que é conveniente “citar perante o tribunal da razão” (*id.*). “Todos os prejuízos que me cumpre indicar dependem de um só, a saber: os homens supõem comumente que todas as coisas da natureza agem, como eles mesmos, em consideração de um fim, e até chegam a ter por certo que o próprio Deus dirige todas as coisas para determinado fim, pois dizem que Deus fez todas as coisas em consideração do homem, e que criou o homem para que este lhe prestasse culto” (*id.*). Numa palavra, o “prejuízo” a que Espinosa se refere é o antropomorfismo, a tola subreção que leva os homens a se ver no centro da criação e, mais ainda, a atribuir a Deus uma mesma estrutura

esfera da filosofia, mas pertencem “àqueles que operam sob a sórdida doença do amor de si, que nada conhecem para além de sua própria natureza. E a alma insensível é companheira inseparável do ateísmo” (p. 89). A contrapartida da refutação de More é a introdução do conceito de “natureza plástica” como superintendente mundano dos fins divinos. Note-se que, se para More, a “plastic power” da natureza permanece como agente meramente mecânico e a transcendência de Deus não é posta em questão, a formulação do mesmo conceito por Cudworth sugere uma acomodação com o imanentismo de Espinosa. Comentando Aristóteles, ele afirma: “*A natureza, no entanto, assemelha-se mais claramente à arte medicinal, quando é empregada pelo médico na cura de si mesmo.* De maneira que o que o filósofo quer dizer é que a natureza deve ser concebida como *arte* agindo não de fora e à distância, mas *imediatamente* sobre a coisa mesma que é formada por ela. E assim chegamos à primeira concepção geral da *natureza plástica*, que *ela é em si mesma arte, agindo imediatamente na matéria enquanto um princípio interior*” (*Verdadeiro sistema do universo*, 155). Os termos em que Cudworth coloca a questão repetidamente sugerem uma presença ativa da divindade no interior da criação. Daí a acusação de ateísmo dirigida a Cudworth por Bayle no apêndice II das *Observações sobre o cometa*: como Shaftesbury parece dar-se conta, a solução de Cudworth concede mais a Espinosa do que qualquer outra “refutação” elaborada no séc. XVII.

que a deles mesmos: como desejo coisas que me são úteis, coloco-as como fins de minha ação, e assim com Deus deve passar-se o mesmo, ainda que num outro grau de “perfeição”.

A monstruosidade dessa pressuposição é então dupla. Por um lado, o prejuízo “tornou-se em superstição”, pois os homens foram levados ao esforço de “mostrar que na natureza nada se produz em vão (isto é, nada que não seja para proveito humano)”, e assim “a natureza e os deuses deliram como os homens” (*id.*). De outro lado, supor que a atividade de Deus se dê segundo a representação de fins é o mesmo que afirmar que “se Deus age em vista de um fim, é porque necessariamente deseja algo de que carece”. Ora, quando se passa à explicação de fenômenos particulares, como a queda de uma pedra que “mata um indivíduo”, “metafísicos e teólogos” vêm-se num embaraço tal para adequar a perfeição da vontade de Deus à necessidade de sua intervenção constante no mundo, que não lhes resta senão o refúgio “na vontade de Deus, isto é, o asilo da ignorância” (*id.*). Diante disso, não parece haver alternativa para o “prejuízo finalista” senão reconhecer o caráter antropomórfico e providencialista que essa postura acarreta em filosofia. O divórcio entre a atividade divina imanente e as causas finais seria definitivo.

A análise dos graus de inteligência no *Tratado da reforma da inteligência* mostra, por sua vez, a contrapartida dessa rejeição e das conseqüências que acompanham a crença (pois se trata de crença, não saber) nas causas finais. Como se sabe, Espinosa estabelece no *Tratado* quatro “modos” distintos de percepção. O primeiro é a “percepção que temos pelo ouvir ou por algum outro sinal que se designa convencionalmente”; a seguir, “há uma percepção que se adquire da experiência vaga, de uma experiência que não é determinada pela inteligência”. Esse modo de percepção somente pode ser considerado como fonte de conhecimento verdadeiro (cuja aquisição é o objetivo do método estabelecido no *Tratado*) na medida em que “não temos nenhuma outra experiência que a ele se oponha, e por isso ela permanece firme”: ou seja, não se trata aqui ainda de conhecimento de verdades, mas sim de um conhecimento por assim dizer “provisório”. A dedução, por sua vez, dá um passo à frente “quando de algum efeito deduzimos sua causa, ou quando se conclui a partir de algo universal que vem sempre acompanhado de alguma outra propriedade”. Conhecimento “discursivo”, a indução ainda não alcança a verdade, o que exige “uma percepção em que uma coisa é percebida só pela sua essência ou pelo conhecimento de sua causa próxima” (*Tratado*, § 19).

Mas por que, afinal, a percepção da verdade exige o conhecimento da “essência” de uma coisa? É que as coisas têm uma “existência singular que não pode ser conhecida a não ser pelo conhecimento de sua essência”, única maneira que permite o “conhecimento adequado”, livre de toda incerteza e erro (§ 26, 29). O método dedutivo próprio da matemática certamente possibilita o conhecimento de verdades; mas, como diz Lívio Teixeira, “tomadas abstratamente, separadas da dedução total a partir da idéia do Ser Perfeito, as matemáticas não nos levam a integrar-nos no pensamento do Todo” (*Tratado*, 97 n.). Pois é disso que se trata, afinal, quando Espinosa fala no conhecimento verdadeiro de “essências de particulares”: o conhecimento da essência do todo, o “conhecimento da união da mente com a natureza inteira” (§ 13). Ainda segundo Teixeira, essa afirmação é “uma verdadeira chave para a compreensão do pensamento espinosano”, visto revelar a natureza do supremo bem, a compreensão da “unidade e da totalidade das coisas” (90 n.). “Ato da própria inteligência”, o quarto modo de percepção supera a construção matemática justamente porque revela a relação de interioridade e comunhão entre mente e todo, coisa que de nenhuma maneira pode ser percebida enquanto nos restringirmos à aparência de exterioridade entre sujeito e objeto a que dá ensejo a passividade da percepção por sinais e o conhecimento provisório advindo da experiência. É por isso que a *Ética* pode retomar a questão num escólio pertencente à proposição que afirma que “todas as idéias que resultam, na alma, das idéias que nela existem adequadas são também adequadas” (II, Proposição XL). A “evidência” dessa afirmação é explicitada pelo fato de que “quando dizemos que uma idéia resulta, na alma humana, de idéias que existem adequadas nela, não dizemos senão que na própria inteligência divina existe uma idéia de que Deus é a causa, não enquanto é infinito, nem afetado pelas idéias de muitas coisas singulares, mas apenas enquanto constitui a essência da alma humana” (Proposição XL, Demonstração). Disso resulta, portanto, que a tarefa do método na correção da inteligência deve ser levar a mente do leitor a compreender sua identidade ontológica com o Todo, conhecimento verdadeiro da essência última de todas as coisas de onde devem ser derivados todos os demais. “Ciência intuitiva”, o quarto modo de percepção – que a *Ética* designa, em união ao terceiro, como “terceiro gênero de conhecimento” (Proposição XL, Escólio II) – propicia uma certeza que se manifesta como “o modo como sentimos a essência formal” das coisas, e não poderia ser diferente: se é verdade que há uma união entre mente e Todo, falar em

sentimento é falar em pensamento. “Idéias” não são, portanto, nada mais do que análogos ou expressões do sentimento da “essência formal” das coisas, e é assim que uma “idéia adequada ou essência objetiva de alguma coisa” pode ser tida como verdade da “essência formal” dessa mesma coisa (§ 35). Uma vez, portanto, confirmado o pressuposto da análise – que a inteligência divina é idêntica ao todo – devemos abandonar o vocabulário que se exprime por conceitos como “criação”, “intenção” e “desígnio”, pois é forçoso reconhecer seu caráter propriamente *ideológico* e falseador da realidade. Uma conclusão, cujo caminho aqui mal esboçamos, de alcance nada desprezível: pois o que a filosofia de Espinosa propõe não é tanto, como parece querer Bayle, uma *rejeição* do vocabulário teleológico, mas algo ainda mais chocante. Se nossa análise corre pela via correta, trata-se de identificar na pretensão do vocabulário teleológico ao acesso do sentido da totalidade um falseamento desse sentido que afasta os homens de uma compreensão correta. Aquele que fala na linguagem da finalidade e seus derivados não erra, engana-se⁴⁷.

Seja como for, seria injusto negar ao autor do *Dicionário* um poder de síntese notável quando se trata de resumir a compreensão da totalidade na filosofia de Espinosa. Diz Bayle: “Espinosa supõe que há somente uma substância na natureza, e que essa substância é dotada de uma infinidade de atributos (...) de tal maneira que Deus – o ser necessário e infinitamente perfeito – é na verdade a causa de todas as coisas que existem. Há apenas um ser, e uma única natureza que produz em si mesma, por uma ação imanente, tudo aquilo que chamamos de criaturas” (Observação N). Não fôssemos cientes da resoluta e coerente rejeição do finalismo por Espinosa, essa descrição notável bem poderia ser tomada como argumento de Teócles nos *Moralistas*; e no entanto, é por meio de Teócles que se mostra o cuidadoso trabalho de Shaftesbury para diferenciar o vocabulário teleológico das ilusões de transcendência a que ele potencialmente leva. A dissociação entre finalismo e imanência não é para Shaftesbury uma alternativa; ao invés, a dissociação deve ser entre finalismo e transcendência, e tem como contrapartida explicitar a articulação necessária entre finalidade e imanência. Os perigos ideológicos que assombram a análise de

⁴⁷Referimo-nos aqui a Espinosa unicamente com o intuito de contribuir para o esclarecimento do texto de Shaftesbury. Afortunadamente, o leitor de língua portuguesa pode contar com especialistas firmes para introduzi-lo nos meandros da filosofia espinosana, notadamente Lívio Teixeira (*A doutrina dos modos de percepção em Espinosa*) e Marilena Chauí, op. cit.

Espinosa são reais também para Shaftesbury, mas a eles se acrescenta um outro, que vê na rejeição da transcendência uma rejeição necessária da teleologia.

Onde Espinosa vê incompatibilidade, Shaftesbury vê imbricação necessária, e observa, vale ressaltar, a mesma interdição ao antropomorfismo e ao providencialismo. A esse respeito, é significativa a bela imagem a que Teócles recorre para amenizar a aflição de seu interlocutor diante da possibilidade de um aniquilamento da natureza: “Agrada-me que isso te preocupe. Mas não há o que temer, se o caso a que te referes é o da *conflagração periódica* de que falam alguns *filósofos*. Pois mesmo assim o **gênio** permanece necessariamente tudo em tudo (*all in all*): e nos intervalos na criação, quando nenhuma forma, nem espécie, existe em qualquer parte fora da *mente divina*, tudo seria **deidade**: tudo seria o **uno** (*one*) recolhido em si mesmo e subsistindo (tal como diziam) numa maneira mais simples e perfeita do que quando se multiplica e, tornando-se produtivo, desdobra-se na variedade da *natureza* e neste *belo mundo visível*” (Moralistas, 3.1.96). O argumento de Teócles permite ver mesmo na imagem aparentemente transcendente de uma deidade sem mundo um caráter imanente: ainda que não existisse “forma ou espécie fora da *mente divina*”, “ali o **gênio** seria de *tudo em tudo*”. A “criação” não é ato de geração de algo que não existe, realização de uma intenção sem atualidade, mas antes é *exposição* do que já existe plenamente na mente divina universal. O “*desdobramento* da **divindade**” é exposição de um sentido já plenamente articulado em idéia, e não a efetivação de um sentido esboçado. Daí se vê que, mesmo que se admita a possibilidade (improvável) de um “fim de todas as coisas”, ela não implica numa tomada de posição transcendente em relação à deidade, e tampouco na negação do finalismo.

A hipótese da “conflagração” deve ser compreendida na perspectiva da recusa da idéia de criação. Contra a angústia suscitada pela constatação de que as épocas da história humana não obedecem ao progresso, mas oscilam entre “idades de ouro” (Grécia e Roma) e de “queda” (período “gótico”), resta ao filósofo o consolo (significativo) de que, em relação ao “todo” (*the whole*) isso nada significa. Nem mesmo podemos saber, diz Shaftesbury, se “a raça humana é eterna ou não”; qualquer que seja o caso (pois uma das alternativas tem que ser válida), para quem assume a perspectiva do todo “a extinção de uma raça inteira” não traz mais mal do que a de um “único animal”; e, assim, mesmo que uma hecatombe ponha fim à humanidade o todo permanecerá (*Exercícios, Assuntos humanos*, 140). Mas

qual seria o sentido de um mundo desprovido de inteligência? Ora, a questão não faz sentido quando se sabe que a inteligência humana é derivada de uma “original”, de uma “mente universal”: “se for verdade que há uma tal mente suprema e soberana de acordo com a qual tudo se passa – então tudo está bem” (*Exercícios, id.*, 161). O absurdo reside então em, a partir da presença da inteligência no homem, concluir que o sentido do mundo residiria na própria racionalidade humana. É verdade que a presença da racionalidade no homem é um fim da natureza, e aponta para o papel que cabe a essa espécie desempenhar no todo; mas isso não legitima a presunção de que o todo dependa disso⁴⁸. A possibilidade de um “fim do homem” não significa a possibilidade de um fim do todo, e por isso não se vê como conjecturar um início do todo no tempo: só é possível que ele seja eterno, e a criação dos seres que nele vivem é antes um desdobramento do que uma derivação que dele se separa⁴⁹. Finalismo e providencialismo não são, assim, os pólos inseparáveis de uma mesma concepção. Por outro lado, se a linguagem transcendente permanece, em certo sentido, legítima, é porque se trata de uma questão de perspectiva: quem assume a

⁴⁸A esse respeito, vale consultar o comentário de Lebrun sobre Kant: “basta a observação para mostrar que a Providência não conspirou para nosso bem-estar, basta o bom senso para nos persuadir de que a natureza teria sido inábil, delegando à razão uma tarefa que o instinto desempenharia sem desvios. Mas seria abusivo daí concluir apenas que o homem é indigno dos cuidados da Providência; isso não seria antes o sinal de que ele merece mais do que ser confiado à sua guarda, de que ‘o fim de sua existência é inteiramente diferente e muito mais nobre?’”. *Kant e o fim da metafísica*, p. 651.

⁴⁹A análise de Grean oscila a esse respeito. Num primeiro momento, provavelmente com Cudworth em mente, ele afirma que, para Shaftesbury, “Deus criou a natureza e dotou-a de poderes criativos para que pudesse levar adiante o trabalho da providência” (p. 51). Mais à frente, no entanto, refere-se a uma “criatividade imanente de Deus”, um “princípio teleológico consciente que governa a causalidade natural, uma força que opera de dentro e realiza seus propósitos em sua própria atividade” (p. 65). Mas a alternativa é clara: ou “Deus” criou o mundo e nele se faz presente por meio de um agente especial (a “natureza plástica” de Cudworth), ou encontra-se no mundo como “mente universal” eterna. Mas Grean não se decide, e fala até mesmo num “panenteísmo” (*panentheism*) em Shaftesbury. Tampouco faz sentido afirmar, como Prince, que “Filócles percebe (como fará Hume) que a religião natural de Teócles depende, como qualquer versão da físico-teologia, de uma analogia entre a ordem na natureza e uma causa ordenadora celeste”. *Philosophical dialogue in British Enlightenment*, 51.

perspectiva do todo abandona tal linguagem naturalmente, e por isso Teócles apropria-se dela com uma tranqüilidade que dispensa um ataque aos termos com que ela se exprime⁵⁰.

A permissão de uma linguagem transcendente não dispensa, portanto, seu esvaziamento como contrapartida. A afirmação radical da identidade entre mente universal e totalidade de fato priva de significado, como para Espinosa, a pretensão da metafísica a uma verdade transcendente, que permanece, no entanto, válida para aquele que não se posiciona na perspectiva da totalidade. A esse movimento correspondem necessariamente duas outras manobras conceituais. O tema da “conflagração final” continua sendo instrutivo quanto a isso. Recorrente na literatura estóica, essa perspectiva é utilizada pelos autores antigos, como nota More, contra a possibilidade de uma prova definitiva da imortalidade da alma: “dentre os obstáculos externos [à imortalidade da alma] encontra-se a conflagração do mundo. Uma opinião antiga, nutrida não apenas por religiões, mas também por filósofos, e especialmente os estóicos, que afirmam que a alma do homem subsiste após a morte, mas não continua a existir por muito tempo após a conflagração do mundo” (*Imortalidade da alma*, 3.18.296). Hipótese que para More oscila, como se vê, entre a exigência da verdadeira filosofia e um misto dela com o materialismo; por isso os estóicos são ditos “metafísicos lastimáveis e maus naturalistas” (*idem*). Ora, Shaftesbury invoca a conflagração a título de argumento, não como possibilidade real, pois a própria solução do suposto dilema dispensa que se pense a conflagração como perspectiva futura: a mente universal subsiste de qualquer maneira, e isso é o que importa. A identidade pessoal da mente humana não se fecha em si mesma, e seria absurdo pensar, nessa perspectiva, que “alma humana” subsiste ou não, pois sua subsistência e sua identidade se resolvem no todo. A mente humana não é “imortal” ou “mortal” simplesmente porque ela não “nasce”, forma-

⁵⁰O jogo entre imanência e transcendência é necessário, porque se trata sempre de uma questão de perspectiva, como nota Price num comentário sobre Pope: “a força divina torna-se mais e mais abertamente personificada, até que por fim a presença de Deus preencha o espaço do universo e o ordene. Por meio de um jogo constante entre repouso e movimento, distância e proximidade, atividade e existência abstrata, unidade e divisão, os versos de Pope apresentam Deus tanto como imanente e transcendente. A ordem do universo é tal que o que é material não pode ser oposto ao desígnio (*design*). A contrapartida à indivisibilidade da substância é um sistema indivisível: a ordem que Pope cria não é mecânica ou imposta, e pode-se dizer que toda massa se transforma em energia”. *To the palace of wisdom*, p. 138. Price ressalta com pertinência a influência da leitura de Shaftesbury sobre a poesia de Pope.

se, e a crença numa “vida futura” é, no mais das vezes, “mercenária e servil”, porque atrela a virtude e a promoção do bem à recompensas futuras (*Investigação*, I.3.3.218). Ao lado da condenação, mantém-se espaço para crença do teísta numa divindade transcendente, pois “quando nada na mente é capaz de transformar paixões assim nocivas (*ill*) em objeto de sua aversão e gerar uma oposição sincera; torna-se claro o dano que receberá com o tempo um bom temperamento, e como um caráter se tornará gradualmente pior”; com a “interposição da religião, cria-se uma crença de que as más *paixões* desse tipo, assim como as *ações* conseqüentes, são o objeto da animadversão de uma deidade, e certamente esse torna-se um antídoto aplicável contra o vício, e particularmente vantajoso para a virtude” (*idem*). Como a virtude é “compartilhada em diferentes graus por criaturas racionais”, seria inútil da parte do filósofo simplesmente *impor* a verdade a que tem acesso, sem considerar as debilidades dos homens (*Investigação*, I.2.4.207).

A definição da virtude como “uma certa disposição justa, ou afeição proporcionada de uma criatura racional pelos objetos morais do certo e do errado” (*Investigação*, 3.1.208) deve ser remetida, para que se a compreenda adequadamente – i.e., sem que se veja em Shaftesbury um advogado ingênuo da “bondade humana” –, à diferença já assinalada aqui entre o “senso da beleza” e a faculdade cultivada do gosto. A tendência natural à virtude é uma propensão para o bem da espécie; mas isso não basta, e é preciso um cultivo desse senso – o “moral sense” para que o discernimento racional conduza as escolhas do homem tendo o bem do todo em perspectiva.

A discussão do senso moral reenvia-nos mais uma vez à recusa da transcendência divina diante do todo, pois conceber uma separação radical entre Deus e o mundo implica na separação funesta entre conhecimento teórico e conhecimento prático, que para Shaftesbury é inteiramente artificial, pois o conhecimento do mundo é, por definição, moral. Locke exprime essa cisão nos seguintes termos: “é muito estranho e insensato supor princípios práticos inatos que se resolvem apenas na contemplação. Princípios práticos derivados da natureza encontram-se ali para operação, e devem produzir conformidade de ação, não um mero assentimento especulativo à sua verdade, ou então seria vão distingui-los de máximas especulativas. (...) Não nego que existam tendências naturais impressas na mente dos homens, e que, desde as primeiras manifestações dos sentidos e da percepção, algumas coisas sejam para eles gratificadoras, e outras, repelentes; algumas coisas pelas

quais se inclinam, e outras de que fogem: más isso nada diz sobre caracteres inatos na mente, que devem ser princípios do conhecimento regulando nossas práticas. Tais impressões naturais no entendimento não apenas não são confirmadas por isso, como trata-se de um argumento contra elas; pois se houvesse certos caracteres impressos pela natureza no entendimento como princípios do conhecimento, seria impossível não perceber sua operação constante em nós e sua influência sobre o conhecimento, assim como percebemos a influência daqueles sobre a vontade e o apetite, eles que nunca cessam de ser a fonte e motivo constante de todas as nossas ações, às quais nos impelem perpetuamente” (*Ensaio*, 1.3.67). O princípio da imanência exige, assim, que se suprima a separação entre teoria e prática, e o conhecimento inato de regras morais é o mesmo que o conhecimento inato da ordem do mundo. Ao lado da afirmação do princípio da imanência, Shaftesbury também realinha a finalidade: a própria constituição do homem indica a aptidão inevitável a essas idéias, e sua disposição sociável, como já vimos, é o fim da natureza (de Deus) no homem. A subjetividade humana é, assim, definida pela intersubjetividade, por uma sociabilidade “natural” no sentido superior do adjetivo.

O senso moral contrapõe-se precisamente ao conhecimento de leis práticas por mandamento imposto por uma divindade exterior ao mundo que recompensa e pune, advogado por Locke como único fundamento possível da moralidade. Se a filosofia britânica do século XVIII viu-se embaraço para explicar o estatuto desse senso, provavelmente foi por não dar a devida atenção à definição de Shaftesbury⁵¹: “que é possível para uma criatura capaz de utilizar a reflexão mostrar gosto ou desgosto (*like or dislike*) por ações morais, e, conseqüentemente, um senso de certo e errado, antes que tenha

⁵¹As boas intenções de Hutcheson, que se arvora em defensor de Shaftesbury contra Mandeville, são responsáveis pelo mal-entendido durante todo o século XVIII: “o autor denomina sentidos as disposições ao aprazimento com quaisquer formas ou idéias que observamos, distinguindo-os dos poderes que assim são comumente designadas, chamando de *sentido interno (internal sense)* o nosso poder de perceber a *beleza* da regularidade, da *ordem* e da *harmonia*. À disposição ao aprazimento na contemplação das *afecções, ações* ou *características* dos agentes racionais que denominamos virtuosos, ele chama de *senso moral*, (...) uma disposição da mente para receber qualquer idéia da presença de um objeto que nos ocorra independentemente da vontade”. *Investigação sobre a origem de nossas idéias de beleza e virtude*, vi; 109. Como se vê, ao papel ativo do senso, Hutcheson opõe uma receptividade passiva que remonta mais a Locke do que a Shaftesbury.

qualquer noção estabelecida de **um Deus**, é coisa que dificilmente pode ser questionada”, pois uma “questão como a existência de **Deus**” requer “reflexões mais refinadas” tais que uma criança seria incapaz (*Investigação*, I.3.214-15)⁵². Se o argumento assim apresentado é uma resposta engenhosa a Locke (pois manipula os próprios termos com que Locke refuta que a idéia de Deus, e assim de noções morais, possa ser inata), cabe notar que a “noção de *um Deus*” não é necessária para o discernimento moral, o discernimento do certo e do errado, precisamente porque se trata de “*distinções* que tem sua fundação *na natureza*, e o senso é ele mesmo *natural*, e *apenas da natureza*” (*Moralistas*, 3.2.111), o que por si só já resolve a questão: noções de um Deus pode haver muitas, mas a ciência de que a relação correta é entre o homem e a natureza, e que assim a natureza é Deus é a única adequada⁵³. Assim, o “senso moral” (*moral sense*) nada mais é do que uma propensão natural do homem em direção à ordem e à beleza, e que, aprimorada por uma reflexão posterior, encontra sua verdade no juízo e no discernimento; torna-se consciente, adquire um poder de penetração racional que recebe de Teócles a denominação de “olho da mente” (*mind’s eye*) (*Moralistas*, 3.2.117)⁵⁴: uma denominação que mostra ser necessária e incontornável o conhecimento do natural enquanto beleza e ordenação.

Entre a percepção da ordem e a percepção da beleza, entre o juízo estético e o juízo de conhecimento não existe uma separação radical, mas essas faculdades são manifestações

Hume, ao contrário, retomará a acepção de “sense” como faculdade ativa, tal como definido por Shaftesbury. Ver esp. “Do critério do gosto”.

⁵²O estudo mais detalhado da questão do senso moral deve-se a Jaffro, que situa o conceito em relação às *natural affections*, indicando, por um lado, seu caráter *passivo* (à medida que o senso opera como afecção do indivíduo em direção à espécie) e, por outro, *ativo* (pois num nível superior o senso é produto da reflexão). “La question du sens moral et le lexique stoïcien”. In: *Shaftesbury, philosophie et politesse*, pp. 61-78.

⁵³Darwall: “quando Shaftesbury afirma que a concepção de uma beleza moral vem *unicamente da natureza*, quer dizer que ela é um produto do mesmo princípio racional organizador ou da mente que é imanente à natureza, na qual nós, enquanto mentes racionais que contemplam e “*estruturam*” (*framing*) participamos por simpatia”. *The British Moralists and the internal ought*, 187.

⁵⁴Battestin indica corretamente a diferença de grau que separa a mera “sensação interna” (natural) da “*explicação racional*” (reflexão) no que se refere às implicações que essa distinção tem para a moral: “assim como o senso interno prontifica o indivíduo a um deleite instintivo na ordem e na harmonia, e à repulsão pela experiência da desordem e da cacofonia, também o ‘senso moral’ incita-o a perseguir a virtude e repudiar o vício”. *The providence of wit*, p. 17.

de um mesmo poder de compreensão da totalidade: “e então percebo contigo, Teócles, que o **belo** e o **bom** são sempre *um e o mesmo*” (*Moralistas*, 3.2.104). A mesma adequação e proporção que se mostra na ordem do todo deve ser discernível na coordenação racional das ações humanas. e por isso Shaftesbury estabelece como critério supremo da virtude a “beleza e a deformidade moral” (*idem*, 2.3.113). Não é de surpreender, assim, que virtude seja declarada “estimable in it self”⁵⁵: promover o bem do todo em cada ação humana é fim em si mesmo precisamente porque se trata de responder à destinação inscrita pela natureza no homem⁵⁶.

A afirmação da imanência e sua contrapartida, a rejeição da transcendência divina, exigem um redimensionamento da perspectiva em que o vocabulário da finalidade encontra sua verdade e adere à totalidade que descreve. Uma perspectiva que, como se vê, permite ver na totalidade um *constructo* em atividade de exposição permanente, onde a finalidade é requerida precisamente porque, sem um *telos*, essa atividade não adquire um *sentido*. O problema que interessa a Shaftesbury não é, em última instância, propriamente teórico; pois é unicamente por meio da “produção de uma regra prática”⁵⁷ que o sentido do mundo se

⁵⁵Laurent Jaffro explica a recepção da fórmula da virtude como “estimable in itself”: “essa tese, que custará a Shaftesbury a acusação de espinosismo, notadamente por parte de Berkeley, tem no entanto origem imediata em Whichcote. De maneira geral, Shaftesbury é vítima, mesmo entre comentadores modernos, de um amálgama de estoicismo e espinosismo cujo arquétipo é proporcionado pelo verbete “Espinoza” do “Dicionário Crítico” de Bayle, no que se refere à alma do mundo. O uso do estoicismo conhece uma reversão singular no século XVII: tão logo os temas estoicos deixam de ser instrumento para o pensamento cristão, tombam sob o golpe da acusação de espinosismo”. *Exercices*, notas, p. 422. Para aproximações textuais entre Shaftesbury e Espinoza, ver Ayers, que indica uma série de passagens da *Investigação sobre o mérito e a virtude*, que, segundo Robertson, seriam inspiradas em Espinoza, sem no entanto mostrar como a semelhança poderia ter um caráter sistemático, i.e., ser de fato uma influência. Ver a edição de Ayers das *Características*, I.302-4.

⁵⁶O melhor comentário a essa questão se encontra em Diderot, que, de maneira geral, parece ter sido, desde o século XVIII, aquele que melhor compreendeu as articulações e também as conseqüências da filosofia de Shaftesbury (ver o comentário à sua tradução da *Investigação sobre o mérito e a virtude*, *Essai de M. S*** sur la mètite et la vertu*, 1745). Sobre a crítica de Shaftesbury como motivo da filosofia de Diderot, ver Paolo Casini, *Diderot philosophe*, 1962.

⁵⁷A expressão é de Laurent Jaffro, que a cunha no intento de delimitar o que separa Shaftesbury de Leibniz: “o título “Os moralistas” indica precisamente o que não é leibniziano em Shaftesbury. Para este, a metafísica

deixa apreender. Quanto a isso, a referência à produção pictórica é ainda uma vez instrutiva. Um verdadeiro “quadro” (*tablature*) “deve ser observado apenas a partir de um único ponto de vista, uma única posição: o que há de moral na pintura reside na colocação e na proporção das formas, no “*design*” que compõe o “todo” (*Plástica*, 53; 88). Da mesma maneira, a identidade entre mente universal e mente humana, assim como a imanência de toda inteligência em relação à natureza só se revela para quem não se perde nos detalhes, na especificação da matéria, e atenta ao “*design*” e às formas: “é a peça real que vês, ou apenas uma parte? A extensão inteira da tela, ou apenas uma linha ou outra? A iluminação e a distância permitem que aprecies o desenrolar completo do círculo das gerações, o compasso dos mundos e a infinita extensão desse desenho (*design*)? Chegastes mesmo a pensar nessa ordenação? És nisso um virtuose? Teu conhecimento e juízos são magistrais? Sabes como distinguir uma mão, como julgar o mestre dessa arte, como chegar a compreender tanto como uma única regra?” (*Exercícios, Providência*, 258). A compreensão de uma “única regra” que articula o todo é o que torna um homem virtuoso, pois nisso reside a verdade das coisas, e nela reside o princípio da ação virtuosa que define o sentido último da compreensão do sentido do todo. O vocabulário artístico do *design* a que Shaftesbury recorre para caracterizar a ordem indica assim uma “simbolização” recíproca entre moral e beleza que responde à imbricação essencial entre “verdade”, “moral” e “beleza”⁵⁸: a beleza não será doravante o “prejuízo finalista” que a *Ética* denunciava, mas antes o modo de exposição privilegiado da verdade da imanência, exposição que se dá na concepção e na ação moral, conjugadas num único ato, que permite ao homem responder à

da harmonia não é senão a expressão de uma regra produzida praticamente, e seus únicos refinamentos são de caráter: trata-se da metafísica de um moralista”. *Exercises*, notas, p. 419.

⁵⁸“Simbolizar” é um termo que não se encontra em Shaftesbury, mas que tomamos a liberdade de emprestar a Schelling, que, como observa Torres Filho, “conferia à arte, em sua função simbólica, a dignidade de ‘único órgão verdadeiro e eterno e, ao mesmo tempo, único documento da filosofia’: pois nela a filosofia encontra a única forma de *Darstellung* em que natureza e liberdade se reúnem e fica sem efeito a dicotomia kantiana entre o ‘esquematismo’ da razão teórica e o ‘simbolismo’ – ou alegoria? – da razão prática”. “O simbólico em Schelling”, 132-3. Ainda nesses termos, segundo Brugère, o papel do artista seria o “esquema de uma unidade estética e moral”. *Théorie de l’art et philosophie de la sociabilité*, 225.

finalidade nele inscrita e fazer-se “forma formante”, inscrevendo-se na terceira ordem da beleza, aquela que produz formas que formam, formas inteligentes⁵⁹.

Se é verdade que esse ato exige uma consideração metafísica que até aqui procuramos rastrear, não devemos esquecer que a função da filosofia não é enredar a mente humana na especulação estéril, mas antes indicar o caminho para que ela se desdobre em “poder formante”, para que entre a “idéia” e sua “exposição” não se forme um abismo insuperável: “resolver os verdadeiros fenômenos: não os dos céus e meteoros; não os da matemática, mecânica e física; não aqueles que, resolvidos ou habilmente descobertos, não nos fazem melhores, mais felizes, sábios ou com mais senso e valor; de um entendimento mais aberto e livre, de uma disposição liberal, uma mente mais compreensiva ou um coração mais generoso. Mas sim aqueles que, se não descobertos ou bem resolvidos, contraem e estreitam o gênio de um homem, causam verdadeira pobreza no entendimento, perturbam, distraem, maravilham, confundem, espantam e alienam como os fogos dançantes do *ignis fatuus*, lançando em abismos e confinando em labirintos intermináveis” (*Exercícios, Filosofia*, 360)⁶⁰.

⁵⁹O comentário de Goldschmidt ao estoicismo permite compreender a importância da ação moral na constituição da totalidade enquanto articulação assegurada por uma intenção imanente, onde a esfera “empírica” do tempo deriva de um ato que não depende de uma causalidade temporal, mas absolutamente espontâneo e constitutivo: “o traço mais notável da teoria estoica reside em derivar a realidade do tempo de uma iniciativa do agente, dos agentes, do Agente universal (...) Por esse movimento de realização, o tempo torna-se o lugar da realização súbita e imediata, e esse instante pode se prolongar numa *extensão* perpétua por uma tensão da vontade que se renova constantemente”. A validade desse esquema especulativo, acrescenta o autor, depende de um “esforço moral; o tempo deriva do ato, e não é imagem da eternidade” (*Le système stoïcien et l'idée de temps*, pp. 217-18). Ora, em Shaftesbury não há uma teoria do tempo, mas a reflexão sobre essa espontaneidade do ato moral é central, como se nota na análise da pintura: ali, o herói articula a apresentação de uma decisão moral da qual depende seu caráter enquanto humanidade. A escolha de Hércules diante da Virtude e da Volúpia tem como resultado a impressão de um sentido à sua existência, que a arte apresenta para o homem que deve escolher, para responder à sua humanidade, a atribuição de um sentido ao mundo em que ele se insere. Para um exame da possibilidade do desdobramento do tempo moral em tempo histórico, ver o excelente artigo de Brugère, “Temps présent et actualité selon Shaftesbury”. In: *Shaftesbury, Philosophie et politesse*. Paris, 2000.

⁶⁰“*Ignis fatuus*”: “fogo fátuo”. Como nota Larthomas, a abertura desse texto (“to solve the phenomena in a true sense”) refere-se a uma expressão usada por Cudworth: “por mais que afirmem querer salvar todos os fenômenos (*save all phenomena*) por meio da matéria e do movimento, na verdade os filósofos mecânicos não

Evitar os “labirintos infundáveis” da especulação não é o mesmo que evitar a especulação inteiramente. Afirmar que o “caminho mais certo para tornar-se um tolo é por meio de um sistema” é chamar a atenção para o fato de que toda especulação teórica deve ser orientada para um fim prático; e seria legítimo esperar outra coisa de uma filosofia que concebe o sentido do mundo como sistema a partir de uma perspectiva moral que só é possível quando o homem assume a própria moralidade como único fim de sua ação, como realização de sua racionalidade? O edifício metafísico erguido por Shaftesbury só faz sentido nessa perspectiva; se uma concepção de mundo finalista e imanente como a que se delinea nos *Moralistas* é única na filosofia moderna, isso deve-se antes de tudo ao fim que ela responde no pensamento de Shaftesbury: entender numa perspectiva adequada o fundamento da ação moral humana, cuja efetivação só pode ser pensada em sociedade. A necessidade inescapável dessa condição permitirá entender, por sua vez, quais as formas que a ação moral assume, e como elas respondem ao fim de identificar a “mente humana” à “mente universal”, o particular ao todo, a racionalidade à natureza⁶¹.

atribuem qualquer causa à constituição ordenada, regular e artificial das coisas no universo”. *Verdadeiro sistema*, I, 3, XXXVII, 7. Ainda segundo Larthomas, a inversão de significado operada por Shaftesbury poderia ser entendida em virtude do advento da “revolução newtoniana”, quando “os movimentos errantes são ‘salvos’ por uma verdadeira ‘solução’”. *De Shaftesbury a Kant*, p. 656. A questão, no entanto, não parece ser histórica, mas conceitual: como Cudworth, Shaftesbury não vê no mecanismo qualquer via de explicação definitiva da realidade; por outro lado, a admissão de que uma força orgânica inteligente imanente ao mundo como princípio da ordem exige, como vimos, uma perspectiva moral que traz a exigência de “resolver” (*to solve*), e não de “salvar” (*to save*) os fenômenos, de dissolvê-los, re-solvê-los (como que *quimicamente*) no sentido do todo.

⁶¹Um dos prejuízos consideráveis advindos de uma leitura de “Os moralistas” a partir da *Crítica do Juízo* – opção declarada de Larthomas – é perder de vista as implicações do duplo significado da palavra “natureza” na filosofia de Shaftesbury: “a natureza não é inteiramente arredia às exigências da moralidade. Em certa medida, o vício e a virtude recebem de si mesmos uma sanção imanente: trata-se de signos e como que premissas de uma justiça distributiva que devemos almejar num progresso constante. A providência significa que nossa fé prática na crença da justiça não é uma fantasia da crença individual, mas encontra um equivalente na natureza das coisas. *A natureza presta-se, de algum modo, às exigências da moralidade*”. *De Shaftesbury a Kant*, p. 106. Itálico meu. Para Shaftesbury não se trata, de forma alguma, de uma “feliz coincidência” entre “fins morais” e “fins naturais”, como dirá Kant, por exemplo, na *Idéia de uma história universal*; pois os “fins morais” são aqui *o próprio fim da natureza no homem*.

O exercício que o desdobramento dos princípios matemáticos propicia à mente é, Shaftesbury reconhece, fonte de um prazer sem dúvida superior aos dos sentidos; mais do que isso, o prazer é signo de uma afeição natural (*natural affection*) ligada à uma “alegria natural na contemplação dos *números*, da *harmonia*, da *proporção* e *concórdia* que sustentam a natureza universal, e é tão essencial para a constituição e forma de cada espécie e ordem de seres” (Investigação, 2.2.1.240). Mas isso não basta: quando se detém na mera contemplação da ordem, o homem ignora o que há de mais essencial, declina a ampliação dessa afeição e alegria em prol do encerramento em si mesmo; numa palavra, renuncia à sociabilidade e torna-se recluso. “Esse prazer especulativo, por mais considerável e valoroso que seja, (...) é em muito ultrapassado pela *moção virtuosa* e o exercício da benignidade e bondade, onde alia-se à uma afeição extremamente deleitosa da alma um assentimento e aprovação aprazíveis da mente ao que é realizado (*acted*) por essa boa disposição e tendência. Pois onde se encontraria na terra matéria mais bela para a especulação, melhor visão ou contemplação do que na ação *bela, proporcional* e *apropriada?*” (*id.*). Como o próprio Shaftesbury reconhecia, nessas passagens encontra-se o cerne de seu pensamento: ao homem cabe contemplar e agir, e, refletindo sobre a ação bela, garantir que não se esvaneça no “precipício” destinado a toda forma efêmera. Se há sentido no mundo, ele reside nisto: a mente humana enquanto forma formante, na ação humana enquanto consciência efetiva do todo⁶².

Por sua vez, falar num “mundo” exige um desprendimento em relação a uma *imagem* da totalidade fechada e auto-sustentada. A possibilidade de um todo funda-se, por definição, na articulação necessária, i.e., orgânica e artística, de suas partes. Mas, visto que

⁶²Nossa análise converge, na intenção, com a de Larthomas: “[a religião de Shaftesbury] dirige-se para a contemplação do universo; ela abre-se para um entusiasmo cósmico, pelo qual ela recebe um estímulo para a ação, e cujo sentido e função é necessário compreender na economia de sua *démarche* reflexiva. O entusiasmo bem orientado tem origem na descoberta de uma ordem sábia e de uma lei justa que se revelam à ação humana desde que ela coopere. É o senso moral que descobre essa ordem, nos signos sensíveis que são os objetos belos e viventes, símbolos de uma estrutura que recebe do homem a instauração de uma ordem moral no mundo natural, que recebe essa projeção favoravelmente”. *De Shaftesbury a Kant*, 489. Atente-se, no entanto, ao fato de que Larthomas se exprime num vocabulário de transcendência: a natureza “recebe favoravelmente” a ação humana que “instaura o moral no natural”, como se, para Shaftesbury, essas esferas não fossem antes complementares do que exteriores uma à outra. Voltaremos a esse ponto.

a existência da totalidade depende de um ato moral de uma de suas partes, de uma espécie determinada, o homem, trata-se de uma existência que, em ato, permanece em aberto, mas cuja garantia reside precisamente na *necessidade inevitável* do ato moral. O poder formante que se encontra em potência máxima no homem significa a exigência de uma formação de si mesmo da qual depende a inteligibilidade do sentido do mundo. Sem o ato que responde à intenção da natureza no homem não se pode dizer, no limite, que exista uma natureza, uma totalidade, pois permanece incompleta, isto é, desarticulada. Portanto, a totalidade é caracterizada, a partir da ação humana, ela mesma como forma formante, como articulação dinâmica em construção permanente, não como realidade dada, estática, com a qual teríamos de nos haver para explicar o “bem” e o “mal”. A aparente negatividade deste último é esvaziada na mera má formação, na “deformação”, resíduo de atividade formante carente de *designio* mas que retém uma *informação*. A forma formante designante, ou designatória, ao contrário, realiza o seu potencial e anima a totalidade com um sentido⁶³. Por isso mesmo a atividade pictórica será privilegiada como exemplar da atividade moral: ali, tudo se decide no embate entre a *forma total* preñe de sentido e a *imagem parcial* que recusa a intenção necessária e dá lugar ao arbítrio. Seríamos por isso constrangidos a dar a palavra final a Bayle? Retomemos o verbete *Espinosa* uma última vez: “o dogma da alma do mundo, tão comum entre os antigos, e que respondia pela parte principal do sistema dos estóicos, é, no fundo, o de Espinosa. Isso apareceria com mais clareza se autores geômetras o tivessem explicado; mas, como os escritos em que esse dogma é mencionado se atém mais ao método dos retóricos do que ao método dogmático; e que Espinosa, ao contrário, se ateve à precisão, sem servir-se da linguagem figurada que muitas vezes nos priva das idéias justas contidas num corpo doutrinário, daí vem que encontremos diferenças tão capitais entre seu sistema e aquele da alma do mundo” (Observação A). Foi preciso que Shaftesbury reformulasse o “sistema da alma do mundo” numa exposição da intenção da “mente universal” para que a linguagem dogmática de Espinosa se mostrasse, apesar de si mesma,

⁶³O aparente paradoxo da afirmação de uma “totalidade dinâmica” não é exclusividade de Shaftesbury na história da filosofia. A mesma caracterização aparece, em outro contexto, em Fichte e em Hegel, mas também em Schelling, onde é, como para Shaftesbury, vinculada à atividade artística. Ver especialmente *Sistema do Idealismo Transcendental*, Capítulo 6; *Filosofia da Arte*, Quarta Seção.

como resquício da ideologia de que pretende se desvencilhar⁶⁴. Nesse movimento, a forma do mundo apresentada nos *Moralistas* exprime-se novamente pela “linguagem figurada”, desta vez como única linguagem capaz de expor adequadamente o sentido de uma totalidade que se expõe pela “linguagem das formas” e que tem, assim, uma retórica própria. Ignorar essa peculiaridade é deixar sem consideração uma exigência conceitual fundamental, a de penetrar no vocabulário da finalidade e de suas derivações, como “intenção”, “sentido”, “desígnio” e “beleza”, deixando-o à mercê da apropriação ideológica do fanatismo que postula um sentido do mundo *exterior* ao mundo.

⁶⁴Nossa análise concorda com Casini: “Shaftesbury, para além do agnosticismo e do erudito ceticismo de Bayle, reconhece-se na antiga tradição [panteísta que refloresce em Espinosa] segundo a qual ‘o universo é uma única substância, e Deus e o mundo são um único ser’; mas, ainda que nesse sentido concorde com o panteísmo espinosano, rejeita a armadura escolástica, a terminologia cartesiana e a exposição *more geometrico*” (*Diderot philosophe*, p. 131). A concordância de fundo entre Shaftesbury e Espinosa não deve, portanto, ser negligenciada; mas a *exposição* de uma mesma verdade implica em que se fale numa verdade que, afinal, não é a mesma em dois sistemas isolados e distintos entre si. Desnecessário acrescentar que não se trata aqui de tomar partido do primeiro em detrimento do segundo; mas apenas de assinalar onde reside, do ponto de vista da filosofia de Shaftesbury, a insuficiência do imanentismo de Espinosa.

3. A Formação da Subjetividade.

“Sem determinação e direção a um fim, a fantasia é demência”

Hobbes, *Leviatã*, livro 1, cap. 08.

O argumento apresentado em *Os moralistas* sobre a ordenação da totalidade culmina na exposição de uma estrutura geral da natureza que se especifica em três graus: formas mortas, formas formadas e formas formantes. Estas últimas são dotadas de uma atividade que consiste em transmitir inteligência ao objeto que formam; ou seja, sua atividade é simultaneamente formante e reprodutora, na medida em que comunica beleza no ato da formação. Dessa maneira, é uma determinada consciência que se perpetua em sua atividade, que pode assim ser caracterizada como imanente. Esse esquema, sustentado por Teócles e quase que inteiramente aceito por Filócles, é reforçado pelo passo seguinte do argumento, que explicita o papel do homem dentro do todo: “como a **beleza** não pertence ao corpo, nem tem qualquer princípio ou existência a não ser na **mente** e na **razão**, ela só pode ser encontrada e adquirida por esta parte divina, quando [a mente] espera em *si mesma* o único objeto digno de si mesma. É assim que a **mente desenvolvida** examina outros objetos de passagem, e não se detém em corpos e nas formas comuns (onde reside apenas uma sombra da beleza), mas ambiciona sua *fonte*, e contempla o *original* da forma e da ordem no que é inteligente” (*Moralistas*, 3.2117). A “ambição pela fonte” da beleza leva a mente a deixar a contemplação do mundo enquanto forma formada para imergir no princípio de formação, no princípio que faz as coisas belas: “se as questões internas, as *οργια* de virtude e os recessos sagrados da mente são dignos de admiração, deve-se deixar de admirar outras coisas. Uma beleza celebrada; um palácio; um trono; jardins; retratos; a Itália; uma festividade; um carnaval: no que isso te diz respeito?” (*Exercícios, Eu*, 79)⁶⁵. A sedução exercida pela beleza exterior das belas formas proporcionais, significativamente

⁶⁵O texto dos *Exercícios*, a que recorremos para ilustrar o procedimento advogado no *Soliloquio*, recebeu um comentário detalhado no estudo pioneiro de Uehlein, *Kosmos und Subjektivität*, que resume bem a intenção dos *Exercícios* em termos comparativos à tradição filosófica dos séculos XVII e XVIII “Philosophischens Denken muss mit der Analyse der *ideas* beginnen. Es darf sich aber nicht auf die radikal vereinzeltén und zu Fakten gemachten *simple ideas* beschränken, sondern muss die Denkarbeit des Vorgestellten und die Rationalität des Vorstellenden zum Gegenstand machen”. p. 52.

acompanhada por uma sociabilidade de caráter celebratório e superficial, deve ser superada pela admiração do que reside no interior, os “recessos sagrados da mente” onde reside o princípio formante de toda beleza exterior.

Buscar o princípio formante, elevar-se até ele a partir do sensível, não significa, como já sabemos, *transcender* a ordem das coisas, mas antes *penetrar* nela; e isso, como sugere Teócles, só é possível por meio da mente humana, onde esse mesmo princípio se manifesta. É necessário ao homem, portanto, inspecionar sua mente para ali encontrar o princípio formante do universo, tarefa que exige uma certa “arte”, a de “aprender a conhecer a *nós mesmos* e no que consistimos, um aperfeiçoamento que certamente reforçará nossa dignidade e verdadeiro auto interesse” (*Moralistas*, 1.3.117).

A contemplação das belezas aparentes dos demais seres da natureza e de sua ordenação, não é assim senão um primeiro momento que instiga a mente à buscar a fonte de toda beleza. Dizer que essa fonte deve ser encontrada na mente humana, e que devemos aprender a conhecer a nós mesmos significa, em outras palavras, que cada homem deve “se tornar *o arquiteto de sua própria vida e fortuna*: estabelecendo dentro de si mesmo a fundação certa e duradoura da *ordem, paz e concórdia*” (*Moralistas*, 1.3.117). A importância dessa exigência não deve ser minimizada. Por um lado, ela explicita que, da contemplação do mundo à prática sobre si mesmo, o homem deixa de ser mera *forma formada* pela natureza para tornar-se *forma formante* de si mesmo; o que, por sua vez, só é possível na medida em que descobre dentro de si o princípio supremo de criação imanente da natureza: nesse sentido, que é decisivo, a apropriação da racionalidade pelo homem nada mais é do que a realização da consciência da mente universal dentro de si mesmo.

Esse movimento de aprofundamento do sentido imanente do mundo implica, portanto, numa descoberta, por parte do homem, do sentido pleno de sua racionalidade. Mas por que, afinal, esse sentido já não lhe estaria dado de antemão? Por que é preciso lutar para se racionalizar? O problema é que o homem é, dentre os seres da natureza, o único simultaneamente dotado de inteligência e animalidade; a identificação ao todo é, propriamente falando, uma reidentificação. Se o sentido da totalidade não deve ser buscado numa inteligência exterior, se a criação não é ato situado no passado, mensurável ou não, então esse sentido deve ser encontrado na atividade constante de criação imanente das formas formantes, e admirar-se disso é ater-se ainda ao modo de pensar equivocado de uma

certa tradição metafísica. A busca da mente humana pelo controle e extirpação de afeições e fantasias, a busca pelo aprumo e direcionamento destas com vistas ao fim da natureza a que o homem deve responder, nisso consiste a arte de “know our-selves”. A esse trabalho do “I” sobre o “self”, que deve resultar na afirmação plena e inequívoca do “I am my-self” como forma formante de si mesma, como consciência da natureza no homem, Shaftesbury chama de “solilóquio”⁶⁶

Shaftesbury define o solilóquio como a “*prática e arte da cirurgia (...) em virtude da qual [um homem] torna-se duas pessoas distintas: é pupilo e preceptor; ensina e aprende*” (*Solilóquio*, 1.1.87). Verdadeira “auto-dissecção”, essa prática “cirúrgica”-é o momento privilegiado que possibilita ao homem entender e corrigir a si mesmo. Trata-se, portanto, de uma questão propriamente *moral*, como atesta sua importância entre os antigos, que eram da opinião de que “temos cada um de nós um *demônio, gênio, anjo ou espírito guardião*, ao qual estamos estritamente unidos e ligados desde a primeira aurora de nossa razão, ou momento de nosso nascimento” (*Solilóquio*, 1.2.92)⁶⁷. O que significa isso

“Foucault explica a questão do exercício filosófico em Epiteto, ao lado de Marco Aurélio o principal ponto de referência de Shaftesbury: “o ser humano é definido nos *Diálogos* de Epiteto como o ser a quem foi confiado o cuidado de si. Aí reside a diferença em relação aos outros seres vivos: os animais encontram ‘tudo pronto’ no que lhes diz respeito ao que lhes é necessário para viver (...) Em troca, o homem deve velar por si mesmo: entretanto, não em consequência de alguma falha que o colocaria numa posição de falta e o tornariam desse ponto de vista, inferior aos animais; mas sim porque o deus quis que o homem pudesse, livremente, fazer uso de si próprio; e é para esse fim que o dotou de razão; esta não deve ser compreendida como substituta das faculdades naturais ausentes; é, ao contrário, a faculdade que permite servir-se das outras faculdades; é até essa faculdade absolutamente singular capaz de servir-se de si mesma: já que ela é capaz de ‘se tomar a si própria, assim como todo o resto, como objeto de estudo’”. *História da sexualidade: o cuidado de si*, 52-3. Para a importância central do estoicismo na filosofia de Shaftesbury, curiosamente preterida em favor de uma influência “platônica” (que os comentadores nem sempre souberam definir em termos precisos) ver os artigos de Jaffro, “*Les Exercices de Shaftesbury: un stoïcisme crépusculaire*”, “*Shaftesbury et les deux écritures de la philosophie*”, e as introduções às traduções francesas dos *Exercícios* e da *Manual* de Epiteto.

⁶⁷Vale comparar os termos em que More exprime opinião semelhante: “se considerarmos a questão corretamente, não poderemos deixar de concordar que a diferença entre a alma e um gênio etéreo é a mesma do que entre uma espada na bainha e outra fora dela: e que a alma não é senão um gênio no corpo; na definição dos antigos, o mesmo nome e natureza é atribuído a ambos, sob a denominação de *Δαίμονες*”. *Imortalidade da alma*, 2.17.178. Onde More diz “in the body”, Shaftesbury diz “within us”: um pequeno deslize semântico que marca a diferença entre as definições.

propriamente? “Que temos, cada um de nós, dentro *nós mesmos*, um paciente, que somos propriamente o objeto de nossa prática, e que nos tornamos verdadeiros praticantes quando, em virtude de um *recesso* íntimo, podemos descobrir uma certa *duplicidade* da alma, dividindo-nos em *dois indivíduos*” (*Solilóquio*, 1.2.93)⁶⁸.

Mais do que mero cuidado vaidoso de si mesmo, o reconhecimento de uma duplicidade na alma e a conseqüente e deliberada divisão do eu (*self*) em duas partes distintas visa à disciplina de uma parte pela outra, da parte inferior – natureza animal –, pela parte superior – natureza racional. Paradoxalmente, portanto, o nascimento de uma subjetividade implica aqui numa prévia cisão do eu⁶⁹. A radicalidade desse paradoxo evidencia-se quando testemunhamos o reconhecimento, por parte de Shaftesbury, de que a própria decisão do cindir-se já é, ela mesma, um primeiro passo para a afirmação da identidade do eu consigo mesmo: “jamais esquecer de ti mesmo (*thy self*). Por quanto tempo continuarás a agir assim, como duas partes diferentes, a ser duas pessoas diferentes? (...) Recolha-te em ti mesmo. Sejas um homem inteiro e igual a si mesmo (*self-same*): e não divagues, perdendo de vista o fim; mas mantenha-o sempre em vista” (*Exercícios, Eu*, 59). Assumir o solilóquio significa, portanto, assumir a subjetividade, desde que se mantenha sempre direcionado para o fim almejado: “de acordo com isso, conforme o *recesso* seja íntimo e profundo, e a *dualidade* formada em nós pela prática, tanto mais progredimos quanto à moral e a verdadeira sabedoria” (*Solilóquio*, 1.2.93).

O procedimento aqui é aparentemente simples: trata-se de “vocalizar” nossos pensamentos; “mas nossos pensamentos geralmente têm uma linguagem implícita tão obscura, que a coisa mais difícil do mundo é fazer com que se pronunciem distintamente.

⁶⁸Foucault chama a atenção para a importância do uso de “metáforas médicas” no solilóquio, tal como definido por Epiteto: “formar-se e cuidar-se são atividades solidárias. Epiteto insiste nisso: ele quer que sua escola não seja considerada como um simples lugar de formação onde se pode adquirir conhecimentos-úteis para a carreira ou a notoriedade. Convém toma-la por um ‘dispensário da alma’: ‘é um gabinete médico a escola de um filósofo: não se deve, ao sair, ter gozado, mas sofrido’”. *História da sexualidade: o cuidado de si*, pp. 60-1. A necessidade em que Shaftesbury insiste é que se erga uma Escola como essa dentro de si, que o eu seja mestre de si mesmo.

⁶⁹Jaffro diz: “endereçar-se a si mesmo em retiro é se personificar como um outro (...) Quando o solilóquio busca em Sócrates uma prefiguração dessa divisão ativa da mente, fica claro que seu fim é de nos

Por essa razão, o método correto é dar-lhes voz e entonação” (*Solilóquio*, 1.2.94). Vocalizá-los e pronunciá-los não é assim uma tarefa simples, visto que a característica dos pensamentos é a “obscuridade”; esguiam-se e evitam a luz da razão para que possam se sustentar indefinidamente na mente. O desafio consiste em forçá-los à uma declaração explícita: “por uma certa figura de poderosa retórica interior, a mente *apostrofa* as próprias *fantasias* e, apresentando-as em suas *formas* e *personagens* próprias, dirige-se a elas com familiaridade, sem a menor cerimônia ou deferência” (*Solilóquio*, 1.2.101)⁷⁰. É assim que a formação de dois partidos se concretiza, e as “imaginationes” e “fancies”, cercadas e inquiridas, são forçadas a declarar-se, abandonando seus modos misteriosos e mostrando-se como meros impostores e sofistas⁷¹. O poder da vocalização vem da capacidade de inverter manifestações desordenadas da imaginação numa certa discursividade, dando-lhes

personificarmos a nós mesmos; não somente de nos *jouer* nós mesmos, mas de nos colocarmos num personagem”. *Éthique de la communication et art d’écrire*, p. 80.

⁷⁰Skinner explica a questão nos termos da retórica que Shaftesbury invoca: “após examinar os *tropos*, Quintiliano volta-se para a consideração da gama de *figuras* ou entonações artísticas de discurso (aos quais por vezes designa pelo termo grego *Askhmata*). A diferença entre *tropos* e *figuras*, diz ele, é que, no caso das últimas, não se requer nenhuma alteração na linguagem. Quando escrevemos ou falamos figuradamente, nós apenas ‘damos uma certa configuração ao nosso discurso’. Quintiliano contrasta então *figurae sententiarum*, ou figuras de pensamento, e *figurae verborum*, ou figuras de discurso. Empregamos uma figura de pensamento quando quer que expressemos uma idéia de maneira indireta ou provocativa. (...) Por contraste, empregamos uma figura de discurso quando nos apoiamos numa configuração puramente lingüística para dar às nossas observações uma nova aparência ou ênfase”. *Reason and rhetoric in the philosophy of Hobbes*, pp. 50-1. O exercício do solilóquio é assim retórico porque explora “os recursos persuasivos inerentes à própria linguagem”, trazendo as fantasias à uma clareza a que elas, por sua própria configuração, se furtam.

⁷¹Chaimovich afirma: “a construção dialética dos *Exercícios* assemelha-se à construção das *Meditações* de Marco Aurélio. Alternam-se duas vozes: uma delas, imperativa, dirige-se à segunda, “tradução” verbal das fantasias (...) Se analisarmos essas vozes conforme o modelo de Marco Aurélio, é possível dispô-las segundo as partes do filósofo que medita: o predicador, marcado pelo uso dos imperativos; o progressante, como a parte inquirida cujas fantasias são examinadas; e a parte que hesita e se desvia, marcada pela primeira pessoa do singular, que se repreende e exorta a si mesma para retornar ao reto caminho”. *Escrita e leitura*, 114. Observe-se que essa tripartição do *eu* é resultado do movimento de bipartição: o exame das fantasias pelo gênio comandante têm como resultado a hesitação do *eu* já enquanto unidade que deve optar entre as duas vozes. O mesmo autor insiste, adequadamente, na inspiração estoica da divisão do *eu* tal como concebida por Shaftesbury, evidenciada pela apropriação do vocabulário de Epiteto e Marco Aurélio. Cf. *Escrita e leitura*, Capítulo 4; Klein, *The culture of politeness*, 1.3.

encadeamento e revelando assim seu verdadeiro significado; isto é, retirando-as da esfera em que se estabelecem aleatoriamente e com autonomia, para inserir-lhes na esfera de significação da razão: “Posicionar de outra maneira. Tomar por outro lado. – Eu sou chamado. – Não és chamado porque não ouves uma voz? – Sou ordenado. – Não és ordenado? Não se trata de uma ordem de natureza superior? De alguém superior? De maior importância? Não é esse dever um dever muito maior? A lei, uma lei superior? São essas as **inversões**. Nisso consiste modelar e moldar as visa” (*Exercícios, Idéias. Visa*, 126). A possibilidade de inversão existe precisamente porque as fantasias são distinguidas por gêneros, das “inteiramente virtuosas” às do “gênero misto”, das “necessárias” às “desnecessárias”. O processo de inversão e vocalização tem precisamente essa função: ajustar na mente o que é devancio, o que seduz como encanto, como virtude aparente, mas que não passa de dispêndio e exaustão de capacidade intelectual⁷². Quer dizer, detectar e ordenar os gêneros significa dispor as fantasias *naturalmente*, por meio de um processo que, na feliz expressão de Chaimovich, é *pedagógico*, e não de punição e desintegração do eu⁷³

Por isso mesmo, não se trata meramente de extirpar os erros da imaginação: a marca da “inward rethoric” reside na capacidade de trazer à luz e ordenar numa discursividade as fantasias, invertendo-as em significações próprias aos fins da razão. É certo que nas formas externas há “sombras (*shadows*) de beleza”, que em si mesmas não têm um significado

⁷²Passagens como essas ilustram o que Klein chama de “método de reeducação do eu por retirar uma palavra de suas associações usuais, resituando-a (...) Igualmente importante é que esse processo dialético seja representado discursivamente. Aos movimentos da mente é dada a forma do intercurso verbal entre vozes. Não se trata de um diálogo entre iguais, mas a discussão mais se assemelha a um diálogo socrático, em que uma voz interroga persuasivamente, enquanto a outra é passivamente indicativa (...) Em outras palavras, Shaftesbury figura o mundo interior como o campo em que as condições e capacidades do discurso são aplicáveis.”. *Shaftesbury and the culture of politeness*, 88.

⁷³Ver *Escrita e leitura*, op. cit. Por isso entende-se a censura de Shaftesbury à prática do solilóquio nos termos em que a entende, por exemplo, um Agostinho: “podem ser denominados *pseudo-ascetas* aqueles incapazes de conversar realmente, seja consigo mesmos, seja com os céus (...) E mesmo que geralmente os livros desse tipo sejam denominados, por um termo corrente, *livros pios*; seus autores, não resta dúvida, são lamentáveis: pois as *grosserias* religiosas são as piores, e o autor *santo* é o que tem menos consideração pela polidez”. *Solilóquio*, 1.1.91. Nessa censura compreende-se os termos radicais em que a pedagogia se define, e que impede que seja mero meio, pois é fim em si mesma.

positivo ou negativo; mas, para a imaginação desregrada, tais vestígios bastam para que se confunda o formado com o formante: assim, o que a mente faz no solilóquio é, sem abandonar esse fato, atribuir-lhe seu verdadeiro significado, entendendo-o como marca sensível de um princípio intelectual superior. Como bem observa Jaffro, a ordenação das fantasias numa discursividade dá uma forma ao que se apresenta na mente como evanescente e efêmero, permitindo, assim, que se instaure um processo de crítica dessas formas⁷⁴. Não é fortuito, portanto, que esse mesmo procedimento seja referido quando se trata de criticar as formas artísticas: “nada, nem mesmo em seres naturais, é digno de admiração, a não ser o que exhibe a arte real e suprema da natureza, sua melhor mão, seus toques supremos, sua magnificência, simetria, proporções, ordens superiores, sua ordem suprema (...), em formas unidas e conspirantes, na unidade e numa mesma concorrência, nos meios para fins, na harmonia e na concordância” (*Plástica*, 20). Num caso como no outro, subordinar o monstruoso ao artístico significa dispô-los numa ordem em que a monstruosidade perde esse sentido e adquire um relevo necessário e proporcional na harmonia do todo. O processo de formação do eu, o solilóquio, é assim antes de mais um processo *artístico*, pelo meio do qual o homem se faz obra de si mesmo – o arquiteto de que fala Teócles.

O reconhecimento da cisão no interior do eu permite que se fale na cisão entre uma forma formante e outra a ser formada, num processo que visa reverter ou evitar uma *deformação*. A alternativa ao exame de si mesmo é, com efeito, uma verdadeira deformação onde a identidade é entregue à mercê de algo exterior a si mesma. Num caso, sua afirmação vem de si mesma; no outro, ela transcende o eu e vem de fora. Por isso, quando Shaftesbury fala num “recesso”, não se deve entender uma negação do mundo exterior ao eu, mas o recuo necessário para o ajuste entre o eu e um mundo que lhe aparece como exterior, a procura por uma sintonia que, uma vez obtida, permitirá compreender a íntima relação necessária entre o eu e o mundo a partir de um mesmo princípio. Para isso, como vimos, é preciso uma cautela, uma precaução para que não se tome formas falsas por

⁷⁴Jaffro: “O fundo é, inicialmente, obscuro, noturno. Ali encontram-se linhas que não compõem ainda formas; ou melhor, as formas formam-se incessantemente, não têm estabilidade, mas são evanescentes, sempre tragadas por uma queda no informe (...) A imaginação segue um movimento duplo de avanços, marcas, figuras, visadas”. *Éthique de la communication et art d'écrire*, p. 83.

verdadeiras, e vice-versa; é preciso garantir que a vocalização das fantasias possa ser efetiva e possa resultar no progresso em direção à “moral e à verdadeira sabedoria”: “manter o fim sempre em vista, nas menores como nas maiores preocupações; em diversões e nos negócios; em companhia e sozinho; durante o dia e à noite. Não permitir que a cerimônia, o entretenimento na conversação, o prazer e a alegria junto aos amigos, nem nada do gênero dê ocasião para esquecer disso ou perder a atenção fixa” (*Exercícios, Eu*, 59).

O risco da deformação, nessa perspectiva, vem precisamente da sociedade, o terreno em que, na feliz expressão de Suzuki, “o conhecimento de si passa necessariamente pelo olhar alienante do outro”⁷⁵. É precisamente isso que deve ser evitado aqui: que a constituição de si mesmo se dê primordialmente a partir do outro: “pois a sociedade é extremamente provocativa para a fantasia e, como uma estufa em jardinagem, propicia que rapidamente brotem as nossas imaginações”, levando-nos a abandonar insensivelmente a concentração requerida para o trabalho de interiorização do eu (*Solilóquio*, 1.1.88). Definida nos termos da linguagem, o risco que essa interiorização deve enfrentar se situa necessariamente nessa mesma esfera, onde as fantasias se apresentam sob denominações fixadas previamente, sem nenhum exame crítico para as regular. Se devo vocalizar minhas fantasias, inserindo-as numa discursividade racionalizante, é necessário que proceda numa linguagem própria, que minha “inward rethoric” se aproprie da linguagem das fantasias que deve inverter: coisa impossível se ainda me apego à conversação, terreno em que a inflexão de meus pensamentos em sua expressão vocal, em busca da adequação ao outro, é inevitável: “imitação, gesticulação e ação na conversação; diferentes tons de voz; alterações de postura; maneiras de falar estranhas e humorísticas; termos e expressões; -- tudo isso é agradável em companhia (...) mas é inteiramente errado e dissonante, fora de medida e de tom. (...) Consideres o estado desprezível da mente no instante em que se dedica a coisas desse gênero” (*Exercícios, Simplicidade*, 68-9). A *postura* a que a mente se vê obrigada em sociedade não é a mesma exigida para seu exercício de imersão, e isso basta para que dele

⁷⁵In “O homem do homem e o eu de si-mesmo”, p. 26. O autor nota ainda, apropriadamente, que “eu de si-mesmo é um artifício visando explorar as possíveis conseqüências de uma certa duplicação pleonástica que ocorre já no nível gramatical, quando, por exemplo, à falta de outro recurso Shaftesbury foi obrigado a dizer:

se desvie, deixando-se levar pelos prazeres e decepções que resultam de sua irresponsável inconstância; ao invés de orientar-se por si mesma, entrega-se à linguagem alheia e a interioriza⁷⁶. Como mostram as palavras de Shaftesbury, a força com que essa alienação se impõe é tamanha, que sufoca a linguagem interior que deveria regular as fantasias a tal ponto que o próprio corpo se torna subserviente ao código que a mente recebe de fora. A pretensa forma formante vê-se destituída de qualquer poder de regulação, inclusive sobre a linguagem do corpo, esfera da aparência mais perigosa e enganosa, da beleza mais falsa e sedutora.

A uma sociabilidade aparentemente natural, mas alienante, opõe-se uma sociabilidade mais elevada, inteiramente inserida na ordem natural. Renunciar à primeira ordem sociável não é, diante da grandeza da segunda, um sacrifício para o eu ciente de si mesmo, mas dispor em perspectiva uma fantasia que ainda perturba o eu que se esforça em sua interiorização. Nesse sentido, a afirmação de Klein de que o solilóquio nada mais é do que o exercício que permite a “mastering of sociability” justifica-se plenamente: pois não se trata, por um lado, de abandonar toda pretensão à sociabilidade, mas sim de *regular* a conduta em sociedade de modo a dar um passo além de uma sociabilidade primária e insuficiente, porque irrefletida, que se realiza como se os laços atuais de sociabilidade pudessem ser tomados como aqueles intencionados pela natureza. A linguagem do “*design*”, ao contrário, somente permite afirmar que o homem transformado pelo trabalho de si mesmo, ciente da finalidade e intenção que a natureza lhe destinou, tem a consciência de que há laços possíveis de sociabilidade superiores, plenamente de acordo com o “*design*” da natureza⁷⁷.

“I’m *My-self*”. Idem. 26. Por “falta de outro recurso” entenda-se: pela consciência de que o problema ainda não fora posto na língua inglesa, que assim é constrangida a uma inflexão inteiramente original.

⁷⁶Klein: “o eu social entrega-se ao termos do outro, tornando-se a vítima ou o prisioneiro de sua linguagem. (...) A conversação põe os homens em contato com base numa linguagem comum. O desejo de suprimir a discordância e criar a impressão de consenso é uma força poderosa da conformidade. Entretanto, se o eu simplesmente aceita os termos dados, então ele orienta-se para o outro, então ele se orienta para o outro, acompanha-o e o agrada. Nessa situação, o eu vê-se entre a voz do mundo e a voz da sabedoria”. *Culture of politeness*, 77.

⁷⁷Klein, *Shaftesbury and the culture of politeness*, 83 ss.; ver também Foucault, que afirma: “não é que se necessite interromper qualquer outra forma de ocupação para se consagrar inteira e exclusivamente a si, mas,

A imagem persistente de Shaftesbury como filósofo da sociabilidade deve assim ser nuançada. Como se sabe, sua origem deve-se a Mandeville, o primeiro opositor veemente de Shaftesbury: “um recente autor (...) imagina que os homens podem ser naturalmente virtuosos, sem qualquer problema ou violência entre si. Ele parece exigir e esperar bondade em sua espécie assim como esperamos um gosto doce em uvas e laranjas; e, quando uma delas é azeda, declaramos que não atingiu a perfeição de que sua espécie é capaz”. Aparentemente, a leitura de Mandeville parece inteiramente adequada. Apologista da propensão natural do homem à virtude, Shaftesbury seria o autor de um sistema que apresenta “noções generosas e refinadas (...), elogios à humanidade” (*Fábula das Abelhas*, 130-1).

Mandeville considera possível uma analogia entre a finalidade dos frutos e a finalidade do homem: aqueles proliferam com o fim de que deles nos alimentemos, enquanto este está destinado à virtude. Mas os frutos, Teócles ensina, não são antes destinados à preservação do gênero dos vegetais a que estão ligados? Não é um contrassenso pensá-los como destinados para o homem? Fosse assim, a analogia deveria explicar porque o homem destina-se à virtude, ou melhor, para quem interessa esse belo e tranqüilo espetáculo, a obtenção da virtude. A analogia também ignora que o homem não ocupa, na natureza, o mesmo grau de especificação que os demais seres. A especificação em graus levada a cabo pelo desígnio da mente universal é precisamente o que dá à sua atividade imanente um *telos*: ela dá ao homem um fim, que é a própria realização da consciência da mente universal na natureza. Ora, fosse o caminho da virtude uma mera questão de realizar ações que visam, ou, pior ainda, “consideram” o bem público, não haveria porque pensar o homem como ser simultaneamente animal e intelectual, ou então não haveria porque diferenciar as $\phi\alpha\nu\tau\alpha\sigma\iota\alpha\iota$ dos fins da razão: em outras palavras, o que Shaftesbury diz nos *Moralistas* não teria nenhum sentido, nem mesmo um sentido *equivocado*, como quer Mandeville. Não é, assim, sem “dificuldade ou violência sobre si mesmo” que o homem chega à conduta virtuosa; ao contrário, a prática do solilóquio é necessariamente

nas atividades que é preciso ter, convém manter em mente que o fim principal a ser proposto para si próprio deve ser buscado no próprio sujeito, na relação de si para consigo”. *História da sexualidade: o cuidado de si*, p. 69. Para Shaftesbury, a “relação de si para consigo” é um “assenhoramento da sociabilidade” na medida em que na racionalidade inscrita no sujeito se encontra a relação sociável com o todo que é preciso buscar.

acompanhada de uma violência sobre si mesmo, mais precisamente sobre o domínio das φαντασται, que ali é contraposto ao domínio da razão.

A “consideração pelo bem público” deve ser precedida pela obrigação moral interior, fundada na consciência de que há uma destinação natural do homem que deve pautar os seus pensamentos e orientar suas ações com vistas ao público, como mostra o diálogo dos *Exercícios*: “o que te perturba? – O interesse público. – Mas por que sofreria o público, o público real? (...) Não perturbe tua cabeça, homem! Pois no público supremo tudo continua bem, seguindo o interesse do que deve ser. Quanto ao teu interesse, se quiseres ele pode ser o mesmo, e desfrutar da mesma condição de prosperidade” (*Exercícios, Assuntos humanos*, 242). O interesse público a que se refere Mandeville não é, certamente, descartado ou oposto ao interesse do eu, porque este, por sua vez, não é um interesse individual, mas sim o interesse do homem enquanto parte da natureza. Se há descompasso entre interesse público contingente e interesse do todo, ao homem não resta opção digna senão se alinhar a este último, que permite assumir a perspectiva do *dever ser* diante do que *é*⁷⁸. À imagem do cândido filósofo da sociabilidade, talvez devamos então substituir a do filósofo *moral* da natureza⁷⁹.

⁷⁸Ao deslocar o *telos* da atividade humana da esfera da sociedade civil para a perspectiva do todo, Shaftesbury reformula o ideal da *vir civilis* que orienta a retórica em Cícero e Quintiliano. Não se trata tanto de uma negação da virtude civil, mas de coordená-la a partir do fim supremo. Testemunha disso é a rejeição, que Shaftesbury compartilha com os romanos, da especulação enquanto fim em si mesma: privada da perspectiva da atividade, a especulação perde sentido e função. Ver Skinner, *Reason and rhetoric*, pp. 66-8; e pp. 284-93 para a recusa hobbesiana da *vir civilis* como ideal. Desnecessário acrescentar que tampouco Hobbes comunga do ideal proposto por Shaftesbury.

⁷⁹Em *The British moralists and the internal ought*, Darwall situa Shaftesbury – quanto a isso, a nosso ver adequadamente – na linhagem de filósofos que opõe à determinação moral externa – Kant dirá, “heterônoma” – uma determinação que Kant chamará de “autônoma”. Seu comentário vai ao ponto quanto à questão que aqui nos interessa: “Para Shaftesbury, os platônicos de Cambridge, ao ligar o bem moral à consideração do agente por sua natureza interna, e não ao seu comportamento externo ou à sua relação com comandos de autoridade externa, identificaram corretamente no que consiste a moralidade (...) Sanções, seculares ou divinas, não podem motivar a virtude genuína. Os agentes morais devem ter uma fonte de motivação dentro de si, bem como o poder de motivar-se em direção a ela”. *The British moralists and the internal ought*, p. 178. A oposição de Shaftesbury a Locke é deliberada: ver *Ensaio sobre o entendimento humano*, 1.3, especialmente pp. 73-76, onde o fundamento da virtude depende de “castigos e punições”.

A consciência dessa potencialização da sociabilidade somente é possível para quem é senhor de seu próprio eu precisamente porque o exercício do solilóquio é em si mesmo signo de uma sociabilidade necessária e possível: o diálogo consigo mesmo prefigura o diálogo com o outro, na medida em que o reconhecimento de que nossas fantasias operam numa esfera autônoma que deve ser regulada equívale à instituição, no interior do eu, de uma esfera pública, onde a superioridade de uma parte sobre aquela que interroga não é signo de desigualdade, mas antes condição necessária para uma igualdade, porque, de saída, a potência retórica das fantasias é muito maior do que a persuasão fria da razão⁸⁰. Formalmente, o reconhecimento da alteridade que possibilita a instituição do solilóquio é o caminho para a unificação e estruturação de um eu que, enquanto totalidade, torna-se apto a desdobrar-se para fora de si mesmo segundo o princípio mesmo de sua unificação, imune assim à alienação latente na sociedade, doravante compreendida como algo mais do que a sucessão casual dos “assuntos humanos”. Esse movimento, que erige um espaço público interior, e suspende provisoriamente o espaço público das relações entre os homens, permite, portanto, situar este último numa perspectiva mais ampla, que o século XVIII chamará de “cosmopolita”⁸¹: “quem sou eu? — Sou tal, filho de tal, de uma tal família, de um tal país, de tal condado, com tal título: sou inglês, europeu” (*Exercícios, Eu*, 134). A progressão que vai da individualidade aos laços familiares e à posição social é construída a

⁸⁰Ou, nos termos de Jaffro: “a imaginação põe-nos em relação com uma alteridade, instituindo uma comunidade, e nisso a imaginação é relação. Mas essa comunidade, esse sentimento de uma presença pública, é alucinatório. Da mesma maneira, a imaginação é personificação, produto de imagens parciais do público que ela visa em geral. Essas imagens são fantasmas. Se a diferenciação do entusiasmo não é uma forma pura da comunicação anterior ao trabalho pelo qual as formas são purificadas, ela é, exatamente como a utilização racional das representações na tradição atomista, uma questão de cultivo e de *paidéia*”. *Éthique de la communication*, 89.

⁸¹No manifesto do cosmopolitismo ilustrado, *Idéia de uma história universal do ponto de vista cosmopolita* (1784), Kant afirma o seguinte: “nós somos *civilizados* até a saturação por toda espécie de boas maneiras e decoro sociais. Mas ainda falta muito para nos considerarmos *moralizados*. Se, com efeito, a idéia de moralidade pertence à cultura, o uso, no entanto, desta idéia, que não vai além de uma aparência de moralidade, no amor à honra e no decoro exterior, constitui apenas a civilização” (p. 19). Em termos próprios, Kant aponta para a perspectiva que já interessava Shaftesbury: para além da sociabilidade instituída, cumpre visar um outro tipo de relação, qualitativamente superior, que é, nos termos da *Crítica do Juízo*, o “fim último (*Endzweck*) da natureza no homem”.

partir de laços que são todos contingentes, e, em verdade, o correto seria que se iniciasse onde termina, para encerrar-se no indivíduo – desde que, é claro, compreendido no quadro de “uma outra relação” para com um “outro país, um outro estado, uma outra política, outro governo, outras leis” (*Exercícios, Afecção natural*, 139). Por um lado, então, afirmar-se como indivíduo sem cidadania não tem nenhum significado; mas procurar por esse significado na contingência que cerca o indivíduo é ignorar que essas relações, assim como a individualidade aparente que se tece nelas, não tem sentido sem referência a um princípio de inteligibilidade superior. A perspectiva “cosmopolita” não é a da cidade, mas a do princípio cósmico que habita o homem: “como a mente concebe-se por *si mesma*, só resta *assisti-la no parto*. Sua *gravidez* vem da *natureza*. E só pode ter sido *fecundada* pela *mente* que a formou de início; e que, como provamos, é o original de toda *beleza, mental* ou não” (*Moralistas*, 3.2109)⁸². Teócles explicita a sugestão que permeia o solilóquio. A concordância entre mente universal e mente humana é “**instintiva** (...), pelo que entendo aquilo que é ensinado pela natureza”, e o trabalho do solilóquio é o de afinar o homem a esse instinto, seguindo a arte da natureza⁸³.

Por isso, diz Shaftesbury, esse instinto já se encontra dado no homem sem qualquer reflexão anterior para formá-lo: “(...) o único caminho e regra para a felicidade (...) é seguir a natureza, e, sabendo ou não, agir na perseguição de seu *desígnio (design)* e sob o poder das afecções naturais” (*Exercícios, Afecção natural*, 13). O *design* da natureza cumprido com o mero “uso comum” da razão basta para que se obtenha um certo grau de felicidade

⁸²Daí, para Shaftesbury, a filiação socrática de toda verdadeira filosofia. Jaffro: “O solilóquio busca em Sócrates o modelo dessa prática. Os *Askhmata* também buscam sua autoridade em Sócrates, que cultivou seu demônio. Nos *Exercícios*, Shaftesbury reclama Sócrates exatamente da mesma maneira que Epiteto no *Manual*. Sócrates não é, nesse sentido, um outro nome para Platão, mas designa a decisão de tomar a filosofia como um diálogo do eu consigo mesmo, condição do diálogo com os outros”. *Éthique de la communication*, 121.

⁸³Darwall: “a forma e a estrutura manifestadas pelas afecções naturais, como por toda beleza no universo, evidencia o desígnio de uma mente criativa e unificadora. Não se trata aqui do Deus do Cristianismo, que transcende a natureza e atribui aos mortais um paraíso sobrenatural, ou então um inferno, mas de uma presença organizadora imanente à natureza. A deidade de Shaftesbury é impessoal, mas podemos sentir sua presença na operação da natureza pela captação, pela imaginação, de uma ordem harmoniosa”. *The British moralists and the internal ought*, 188. Ao que caberia corrigir: a presença da divindade é *compreendida* racionalmente pela ordem harmoniosa que sentimos em nós mesmos.

por meio da conduta humana; mas há ainda uma outra conduta, baseada na compreensão da ordem que ultrapassa a referência a si mesmo e aos laços aparentes que nos tentam na definição de nós mesmos, uma ordem que se refere “**ao todo das coisas** enquanto administradas pela vontade ou lei suprema que regula todas as coisas de acordo com o bem supremo. Se é assim, segue-se que uma criatura que é racional nesse grau supremo, e sabe considerar o bem do todo, e considerar-se a si mesma em relação ao todo, deve considerar-se a si mesma como absolutamente obrigada ao interesse e ao bem do todo em detrimento do interesse de sua espécie privada” (*Exercícios, Afecção natural*, 14). Esse “novo grau de afecção” diferencia-se do primeiro pelo uso refletido da razão, capaz de compreender que a origem da mente humana, é a mente universal presente na natureza. Se os demais seres da natureza são derivados da mesma mente, ao homem cabe a missão de efetivar a consciência dessa derivação, nela fundando os móveis de sua conduta⁸⁴.

Quando se pauta pelos instintos naturais irrefletidos, a ação humana permanece num nível que é essencialmente *exterior* à natureza: se restrinjo minha capacidade intelectual à satisfação de prazeres imediatos, fundados na imaginação – a gula num banquete, a luxúria junto a uma concubina –, é certo que sigo um determinado instinto natural – a satisfação da fome, o prazer ligado ao ato da reprodução; mas assim apenas contento-me em seguir a natureza cegamente ou, o que é pior, hipostasio as necessidades naturais em fontes de prazer cego. Nisso, portanto, igualo-me, quando muito, a um animal. Ao contrário, a consciência de que minha inteligência advém do princípio formante da natureza, de que ela é também, nessa condição, forma formante, eleva-me acima dos instintos básicos de sobrevivência, revelando uma esfera de atividade que é propriamente moral no sentido de

⁸⁴Ainda uma vez, a referência ao estoicismo é esclarecedora. Como observa Gazolla, as “*phantasiai* vêm sempre acompanhadas da possibilidade de compreendê-las”, e assim o esforço de seleção entre artístico e monstruoso, entre natural e artificial, movimenta-se sempre no interior da esfera das fantasias, o que indica uma “homologia com a natureza” que, se deve ser buscada, é porque já está, em certa medida de antemão inscrita na destinação do homem. Não basta, assim, contentar-se com “o modo mais imediato de ter a natureza em si mesmo”, pois, “para que haja ação ética é necessário o esforço da escolha entre as diferentes *phantasiai* que se imprimem na alma; é preciso o trabalho seletivo e um critério de avaliação para nortear a escolha que transcende o solo primário das noções comuns. Interpretar e agir, além das noções comuns, esse é o solo do esforço ético”. *O ofício do filósofo estoico*, pp. 98-9. Ver ainda Foucault, *História da sexualidade: o cuidado de si*, pp. 68-9.

que sou capaz de estabelecer fins naturais para a produção de novas formas inteligentes. Ora, quando isso acontece, minha relação com a natureza não é mais de exterioridade, visto que agora sou capaz de uma atividade criadora e imanente idêntica àquela da natureza.

A prática do solilóquio, que eleva o homem a essa nova condição, permite-lhe “saber onde pode encontrar a si mesmo, estar certo de seu propósito e intenção (*mean and design*) e, quanto a todos os seus desejos, opiniões e inclinações, ter a garantia de ser *uma e a mesma* pessoa hoje como ontem, e amanhã como hoje” (*Solilóquio*, 1.2.101). Nessa perspectiva, as afirmações que encerram os *Moralistas* são retomadas e desenvolvidas plenamente de acordo com as exigências ali apresentadas. O solilóquio é a arte do eu sobre si mesmo, que assegura a mente humana de “estar certa de seu próprio propósito e intenção”, afastando o “acaso” (*chance*) e dotando-a de uma capacidade intelectual propriamente *natural*. Seus meios são imanentes, porque exige que o eu se volte sobre si mesmo, dissecando-se e combatendo o sofisma das fantasias por meio de uma “retórica recôndita” (*inward rethoric*); o resultado desse processo artístico é a obtenção de um todo coerente e articulado como a natureza, onde se observa uma subordinação entre partes inferiores e uma parte superior racional⁸⁵. Estabelecida e definida na esfera do interior da mente humana, a formação da subjetividade desenrola-se com vistas ao todo em que a mente se insere, à posição coordenada do homem na natureza. Resta investigar como é possível a passagem entre a interioridade e a totalidade, ou como, nos termos estabelecidos pelo solilóquio, é possível o processo que permite fundar a subjetividade em algo além de si mesma, mas aquém de uma esfera meramente transcendente a ela.

II

Dentre os muitos desafetos que cultivava na galeria dos “filósofos modernos”, sempre preteridos em prol dos “antigos”, Shaftesbury dedica especial atenção a um “famoso moderno, o Sr. Descartes”, responsável por estabelecer uma fundação da identidade pessoal

⁸⁵É assim que Foucault chama a atenção para a relação inevitavelmente teleológica inscrita na ética do estoicismo, e que Shaftesbury retoma aqui. Se “temos de ser senhores de nós mesmos porque somos seres racionais”, a resposta ao desígnio da natureza implicada nessa exigência resulta numa ordenação teleológica no interior do sujeito mesmo, em homologia com a ordem teleológica da natureza; assim, enquanto “modo de assujeitamento”, o “cuidado de si” é, ao mesmo tempo, atividade imanente e teleológica, com vistas a um fim. “Sobre a genealogia da ética”, pp. 54-7.

no mínimo questionável (*Miscelâneas*, 4.1.221). Shaftesbury compartilha da precaução cartesiana de que o conhecimento do mundo externo ao sujeito deve ser precedido de um exame de suas condições, que se encontram no próprio sujeito. A maneira como exprime essa questão é no entanto peculiar: “por mais que se menospreze a *especulação* ou **investigação moral** que chamamos de *estudo de nós mesmos*; deve-se reconhecer, no entanto, que todo conhecimento, não importa qual, depende desse conhecimento prévio: ‘e que, em verdade, não poderemos ter nenhuma garantia antes que tenhamos garantido o que **nós mesmos somos**’. Pois unicamente por esse meio podemos saber o que são *certeza e garantia*” (*Miscelâneas*, 4.1.220). Não é suficiente afirmar, como faz Descartes, que há algo que “*pensa*”, pois isso “*nossa própria dúvida e pensamento escrupuloso evidenciam*”: o que importa é saber “*em qual sujeito esse pensamento reside, e como ele permanece um e o mesmo (...) sempre com a mesma relação a uma única e mesma pessoa*” (*Miscelâneas*, 4.1.220-1).

Situemos o comentário de Shaftesbury a Descartes. Como se sabe, a constatação de que “*eu penso, logo existo*”, é segundo Descartes, “*uma verdade tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos cétricos não seriam capazes de a abalar*”: ela é o “*primeiro princípio da filosofia*”. Primeiro princípio na ordem das razões, a afirmação do *cogito* não significa que este seja primeiro na ordem das coisas, visto que temos uma idéia de um ser cuja perfeição é maior do que a nossa, idéia que não pode “*ser tirada do nada*”, e tampouco de mim mesmo, “*visto que não há menos repugnância em que o mais perfeito seja uma consequência e uma dependência do menos perfeito do que em admitir que do nada procede alguma coisa, eu não podia tirá-la tampouco de mim próprio*”, resta que tal idéia tenha “*sido posta em mim por uma natureza que fosse verdadeiramente mais perfeita do que a minha (...), Deus*”; que, assim, deve ser meu criador, “*do qual eu dependo e de quem tenha recebido tudo o que possuo*”. O que significa que Deus não é somente criador da idéia que tenho dele, mas, nas palavras de Lebrun, que ele “*é agora considerado como o meu criador que me mantém no ser*”. Essa última afirmação deve, finalmente, ser unida a uma outra, já feita de início, ligada à posição da certeza do *cogito*. A verdade do “*eu penso, logo existo*” refere-se exclusivamente à alma, e não ao corpo, que de saída é posto em dúvida pelo argumento cétrico. Assim, se “*a natureza inteligente é distinta da corporal*”, isso indica a imperfeição própria ao homem, visto que “*toda composição testemunha dependência, e a*

dependência é manifestamente um defeito”; ou, em outras palavras, o homem não é perfeito precisamente porque a relação entre corpo e alma – que será precisada no *Tratado das paixões* – é signo de que o homem, enquanto todo composto por partes articuladas, depende, para ser o que é, da articulação dessas partes. Se Deus é um ser perfeito, como deve sê-lo, essa dependência não pode existir nele, e deve-se concebê-lo como ser dotado de todas as nossas perfeições hipostasiadas, e além disso desprovido de nossas imperfeições. Assim, a dependência do homem em relação a Deus não se refere apenas ao momento da criação, como se depois disso o ser imperfeito pudesse manter-se por si mesmo; ao contrário, “o seu ser deveria depender do poder de Deus, de tal sorte que não pudesse subsistir sem ele um só momento”.

O último momento do argumento cartesiano nessa passagem implica, como nota Lebrun, uma “evocação da doutrina da criação contínua”, uma concepção atomizada do tempo, em que os momentos do tempo são concebidos sem interdependência necessária; ora, se é assim, a criação deve se dar em cada um desses momentos, e a dependência de meu ser em relação a Deus é patente e inegável: uma vez admitida a criação, uma vez admitida a descontinuidade do tempo, então a identidade do eu deve ser garantida diretamente por Deus, e é assim que não há “virtude por meio da qual eu possa fazer com que eu, que sou agora, seja ainda, um instante após”. Lebrun resume a “doutrina da criação contínua” nos seguintes termos: “a) o tempo é radicalmente descontínuo (o tempo presente não depende do precedente); b) em cada um desses momentos descontínuos, o estado do mundo e de meu pensamento é conservado no ser de Deus (tese ligada à negação das formas substanciais)”⁸⁶.

Ora, se há um problema no argumento cartesiano, ele reside precisamente na manutenção da identidade por algo exterior ao próprio eu. Shaftesbury recusa o “eu penso, logo existo” como primeiro passo da prova da existência de Deus, e, ao desconectar as duas questões – existência do eu e existência de Deus – põe a nu o curto-circuito que Descartes tentava eludir. Para a garantia da identidade pessoal nada restaria além da memória, a faculdade da lembrança daquilo que uma vez pensamos. Mas a “memória pode ser falsa.

⁸⁶Lebrun, In *Discurso do método*, p. 56 n. 62. O autor segue, nas notas a Descartes, o extenso comentário de Guérault, *Descartes selon l'ordre des raisons* (Paris, Aubier, 1954). O leitor pode consultar com proveito ainda a edição comentada de Gilson, *Discours de la méthode* (Paris, Vrin, 1935).

Podemos crer que pensamos ou refletimos de tal ou tal maneira, mas podemos estar equivocados. Podemos ter consciência de *algo* como verdade, mas isso pode não passar de um *sonho*; e podemos ter consciência disso como um sonho *passado*, mas talvez jamais tenhamos sonhado” (*Miscelânea*, 4.1.221)⁸⁷. Provar a identidade por meio da consciência é um jogo engenhoso mas inútil, porque a respeito desta última devemos permanecer na indecisão, e ceder caminho ao inimigo declarado das *Meditações*, o pirrônico⁸⁸.

O texto das *Miscelâneas* em questão não se preocupa com esse tipo de consideração, e declara sumariamente que “tais *especulações* extremamente refinadas não impedem a ação (...), o que me parece ser suficiente para um *moralista*. E não é preciso mais do que isso para provar a realidade da **virtude** e da **moral**” (*Miscelâneas*, 4.1.221). Mas seria essa a posição final de Shaftesbury em relação a essa questão?⁸⁹

Retomemos a recusa do suporte exterior da identidade pessoal, a idéia inata de Deus como criador do sujeito, pois ela não é inequívoca. Shaftesbury não recusa a existência de

⁸⁷A crítica de Hume ao argumento de Shaftesbury que desqualifica a memória como princípio da identidade pessoal é incisiva: “como unicamente a memória nos familiariza com a continuação e a extensão da sucessão de percepções, ela deve ser considerada, principalmente por isso, como a fonte da identidade pessoal. Se não tivéssemos memória, jamais teríamos qualquer noção de causalidade, nem, por consequência, da cadeia de causas e efeitos que constitui nossa identidade pessoal (*personal self*)”. *Tratado da natureza humana*, 4.7.261-2. A crítica de Hume a Shaftesbury articula-se a partir da constatação, previamente demonstrada, de que a percepção do mundo exterior é necessariamente *atomizada*, e assim não é possível falar numa articulação interior constitutiva do eu, que é, como a “natureza” uma construção da imaginação. Esse “atomismo” não implica como, evidentemente, aceitar a “doutrina da criação contínua”, como em Descartes; mas mostra, ao contrário, a impossibilidade intrínseca desta. Sobre a questão da identidade pessoal em Hume, ver Deleuze, *Empirismo e Subjetividade*, esp. capítulo IV.

⁸⁸Sobre a posição de Shaftesbury diante do ceticismo, ver o excelente artigo de Norton, “Shaftesbury and two Scepticisms”, onde se mostra a simpatia do filósofo inglês pelo ceticismo “epistemológico”, salutar porque antídoto à especulação desvairada tão cara aos “modernos”, e a reprovação do ceticismo “moral” que os mesmos modernos sustentam, especialmente Locke e Hobbes. Assim, a filosofia moderna peca por apego à especulação às custas de um desprezo pela moral.

⁸⁹Comentando esse mesmo texto, Chaimovich afirma: “a dúvida sobre a existência do “eu” já teria sido resolvida por Descartes. Shaftesbury considera irrefutável o fato da existência seguir-se do ‘eu penso’ cartesiano – mas o ponto mais importante escaparia, contudo, à prova cartesiana: o que mantém o ‘eu’ idêntico a si mesmo. A identidade pessoal concerne à ligação entre as ações, ou, nos termos do Conde, à moral”. *Escrita e leitura*, 132.

idéias inatas, mas antes redefine-as numa perspectiva estranha ao cartesianismo. Essa nova perspectiva é delimitada, por sua vez, a partir de uma crítica dirigida a Locke, a quem a tradição da interpretação filosófica legou o duvidoso epíteto de opositor por excelência da metafísica racionalista. Em Locke, Shaftesbury vê antes alguém que nega precipitadamente as idéias inatas do que um crítico autêntico, mais um cartesiano às avessas, que comungaria com o autor francês na falta de reflexão a esse respeito.

A famosa abertura do *Ensaio sobre o entendimento humano* posiciona-se decididamente contra a filosofia de Descartes em seu aspecto central nos seguintes termos: “é opinião estabelecida entre alguns homens que existem no entendimento certos *princípios inatos*, algumas noções primárias, caracteres como que impressos na mente humana que a alma receberia em sua existência inicial e traria ao mundo consigo. Para convencer leitores despidos de preconceito da falsidade dessa suposição, seria suficiente mostrar como, apenas pelo uso de suas faculdades, os homens podem obter todo conhecimento que têm sem o auxílio de quaisquer impressões inatas, e chegar à certeza sem tais noções ou princípios originários. Pois imagino que todos concederão que seria impertinente supor que *idéias* de cores são inatas numa criatura que Deus dotou de visão e de um poder de as receber dos objetos externos pelos olhos; e não seria menos insensato atribuir muitas verdades a impressões da natureza e caracteres inatos, sendo que podemos observar em nós mesmos faculdades apropriadas a adquirir um conhecimento tão fácil e certo delas tal como se estivessem originalmente impressas na mente” (*Ensaio*, 2.1.48). O problema em sustentar a existência de “princípios, noções ou caracteres inatos” é antes de mais econômico: porque supor da parte de Deus uma falta de parcimônia tão gritante, pela qual teríamos impressos em nós idéias que no entanto as faculdades de que somos dotados poderiam bem obter por si mesmas, no curso da experiência, do contato com os objetos que nos circundam? A menção às cores não é fortuita, mas indica o tipo de noção inata sobre o qual Locke centra sua refutação, que desde o início se exprime em termos que poderíamos chamar de “nominalistas”: é pela demonstração da possibilidade de aquisição de conhecimentos particulares no curso da experiência que a inutilidade da concepção de “idéias inatas” se torna evidente; aliada à discursividade do entendimento, que procede por composição na obtenção dos conhecimentos mais gerais, essa refutação dá forma a uma nova concepção do conhecimento que a tradição convencionou rotular de “empirismo”.

É sobre essa fundação que Locke entende a questão da identidade pessoal. Se Descartes recorria a uma ligação ontológica entre a certeza do *cogito* e seu fundamento em Deus, Locke desloca o problema e coloca-o numa perspectiva inteiramente diversa. O que faz de um homem o mesmo homem? “Um animal é um corpo vivente organizado; e, conseqüentemente, um mesmo animal é a continuidade de uma mesma vida comunicada a diferentes partículas de matéria sucessivamente unidas a esse corpo vivente organizado. E, por mais que se fale em outras definições, a observação apurada não deixa dúvidas de que a *idéia* em nossa mente, da qual o som *homem* é, em nossa fala, o signo, não é mais do que a de um animal dessa forma determinada” (*Ensaio*, 2.27.332-3). Retirado o solo firme que ligava o intelecto humano a seu criador, a identidade humana repousa agora numa *composição* obtida da reflexão sobre o que a experiência nos comunica. Sendo assim, quando se fala numa “identidade pessoal”, deve-se considerar que o termo “*pessoa* representa (*stands for*) a um ser pensante inteligente, dotado de razão e de reflexão, e que pode se considerar a si mesmo como ele mesmo (*it self as it self*), como a mesma coisa pensante, em diferentes momentos e lugares (...) e é assim que cada um é para si mesmo o que chama de *eu (self)*: pois não se considera, nesse caso, se o mesmo *eu* permanece na mesma ou em diversas substâncias” (*Ensaio*, 2.27.335). A garantia da identidade pessoal vem das percepções que temos de nossa atividade no decorrer do tempo, e que dependem inteiramente de nossa relação com o mundo exterior, e não de um princípio interior qualquer. Que o “eu” pode e deve ser considerado como substância não implica, muito ao contrário, que se tenha uma percepção de sua substancialidade, que dizer da relação dessa substancialidade com um substrato. Em Locke, a identidade que surgia em Descartes como ponto nodal ontológico é reduzida a uma questão de nomeação das idéias⁹⁰.

⁹⁰Balibar é provavelmente o primeiro autor a perceber o alcance da formulação da questão da identidade em Locke, e chega mesmo a afirmar que no *Ensaio* se encontra a posição verdadeiramente radical do sujeito moderno (um privilégio que o comentário filosófico do século XX geralmente reserva a Descartes). Ver a introdução à tradução do capítulo 27 do Livro 2 do *Ensaio*, *Identité et Différence: la invention de la conscience* (Paris, 1998). O que falta na discussão de Balibar é chamar a atenção para a ressonância da questão da identidade na filosofia britânica posterior, notadamente em Berkeley, Shaftesbury e Hume, que permite ver com clareza a inadequação do rótulo fácil de “empirismo” a uma tradição filosófica de cunho essencialmente *moral*.

Shaftesbury compartilha da recusa de Locke quanto inatismo cartesiano, mas por motivos bem diferentes, como podemos perceber numa crítica veemente que dirige a Descartes e também ao próprio Locke. “Os filósofos modernos”, diz ele, “são os mais tacanhos e sofistas, pois, em nome de um sistema ou hipótese, ultrapassam todas as extravagâncias dos antigos e negam idéias, senso e percepção (i.e. vida) aos animais. Mas ainda piores são os que desautorizam idéias naturais e ridicularizam instinto e idéias inatas porque foram abusados, mal aplicados e levados longe demais por alguns autores modernos precedentes, ou por Platão” (*Plástica*, 10). O absurdo é duplo: negar que os animais tenham “idéias”, e negar que todo ser, vegetal, animal ou humano, tenha “instinto e idéias inatas”, só porque Descartes ou Platão não souberam precisar no que consiste propriamente dizer que existem idéias inatas. O problema é que Locke se deixa contaminar pelos equívocos de seus adversários, e não faz senão invertê-los, deixando escapar o mais importante: “os mesmos filósofos confundem a noção mesma de espécie e idéias específicas. Mas não tivesse a natureza plástica soberana e criadora estabelecido limites, o capricho do homem corrompido há muito teria ultrapassado os piores pintores e riparógrafos grotescos, assim como qualquer um dos poetas, na composição de formas novas e complicadas”; não fosse a “pureza e simplicidade de forma” da natureza na especificação dos limites entre espécies, a fantasia humana não encontraria limites para a composição de suas idéias (*Plástica*, 10).

Assim, o problema que Shaftesbury detecta em Locke tem dois aspectos conjugados. Por um lado, nega a relação necessária entre as idéias e as coisas que são nelas designadas, revertendo essa relação para um nexos contingente entre idéias e nomes de idéias. Dessa inversão resulta, aos olhos de Shaftesbury, a ignorância da diferença entre “idéias específicas” e “espécies”. Concede-se que as idéias de cada uma das coisas sejam adquiridas pela experiência, e que todo conhecimento de fenômenos particulares é mesmo empírico; mas isso não desautoriza a noção de idéia inata, porque idéia inata é *espécie*, não fenômeno particular. Conheço pela experiência que um leão é um animal de tal ou tal maneira constituído, com hábitos determinados, e sei que entre eles se encontra sua perigosa fúria; mas seria isso saber tudo a seu respeito? Não: resta ainda o principal, o que faz de cada leão um indivíduo, a marca característica de sua espécie: “o *rictus* e o rugir de criaturas perigosas é impresso por caráter inato ou molde, para falar por analogia – a egoidade não é confinada a um lugar ou determinada por ele” (*Plástica*, 11). A espécie não

pode ser inteiramente conhecida pela experiência, mas é por definição uma idéia inata, porque sua apreensão exige mais do que observação: se é preciso observação para obtê-la, na própria observação concorre uma intenção, fundada na afinidade entre observador e observado, que reside precisamente no fato de que a inteligência observadora está de posse da idéia de uma espécie à qual ela mesma pertence: “[é preciso] alguma presciência, ou nada se aprende. Assim, a parte imitativa e poética da pintura e da arte plástica refere-se (no sentido mais elevado) à idéia inata de formas, e (no sentido mais baixo) ao aprendizado de espécies ou classes gerais, o tipo natural em que a natureza de fato e necessariamente enquadrou, como que em moldes, as diversas criaturas organizadas e suas gerações sucessivas. Tal como, ‘isto é um cavalo!’ (como ele é!), ‘isto é um cachorro!’, [suas diversas variações]: assim deleita-se uma criança, de acordo com Aristóteles, Poética. Algo se aprende” (*Plástica*, 32 n.). A identidade característica que a arte mostra no gênero é o que constitui o “caráter”, que define o sentido próprio de “identidade” e permite desfazer o círculo vicioso de demonstração cujo desfecho exigia a concessão da última palavra ao pirrônico.

O que significa, no entanto, falar em *caráter*? Por caráter Shaftesbury entende, por certo, a estabilidade e constância do eu na determinação da qualidade de suas ações, que devem ter em vista “outra relação”⁹¹. Mas a implicação desse conceito é mais ampla. Atenemos a uma passagem dos *Exercícios* que combina a descrição dessa determinação a uma qualidade à primeira vista inusitada, a ironia: “lembrar-se sempre, em maneira e em grau, da mesma involução, da sombra, da cortina. A mesma ironia suave. Lembrar-se de encontrar um caráter nesse gênero conforme à proporção com respeito a si mesmo e aos tempos; de encontrar uma voz como essa, uma clave, um tom, uma voz consistente com a verdadeira seriedade e simplicidade, mas acompanhada de um humor e um tipo de zombaria agradáveis ao prazer divino que se menciona em outra parte. Nisso reside a verdadeira harmonia! Pois o que poderia ser mais doce, gentil e suave, mais sociável?” (*Exercícios*, 362). A “suave ironia” que tempera o comportamento típico do homem que

⁹¹Klein: “o termo grego *kharakter* permite relacionar idéias contrastantes: se por um lado pressupõe uma maleabilidade no objeto marcado, também implica na estabilidade da marca no objeto; se refere-se à aparência exterior, também pode se referir a um padrão subjacente. Nisso reside a capacidade da palavra *kharakter* para coordenar a plasticidade e a durabilidade do eu”. *Culture of politeness*, p. 91.

mantém outra relação em vista, mesmo quando imerso na sociabilidade é fundamental porque mostra que aquilo que possibilita uma determinação com vistas à “harmonia” de que se fala aqui é a perspectiva de um fim que articula tal harmonia⁹². Por isso o caráter é definido pela espécie: não se encontra caráter na singularidade, nem mesmo na mera determinação, se esta não obedece ao *telos* que permite afirmar que o animal apresentado na pintura é um *leão* porque tipifica a definição de sua espécie. Da mesma maneira com o homem: tem caráter o homem que se mostra humano, não indivíduo. Este, ao contrário, é o signo da monstruosidade que se mostra na afetação das maneiras, do porte, do tom de voz que o distinguem dos demais. Individualidade não define humanidade, mas é seu oposto⁹³.

Caráter é, assim, o resultado de uma construção da identidade pessoal onde são coordenadas uma idéia de espécie que explica o indivíduo, uma intenção que coordena as ações do indivíduo para o bem da espécie que, por sua vez, é subordinada à intenção da promoção do bem do todo. A determinação da mente na regulação de suas fantasias é propriamente a marca de intenção e realização superior exprimida no caráter, que subordina essas fantasias ao fim supremo, subordinação que se estende naturalmente à vida em sociedade, onde uma certa postura é necessária para que o caráter moral não se desvie em

⁹²A expressão da questão por Steele é particularmente ilustrativa do argumento de Shaftesbury: “não sei de nenhum mal sob o sol tão grande quanto o abuso do entendimento, e entretanto nenhum vício é tão comum. Difundiu-se por ambos os sexos e toda qualidade de homens, e mal se encontra alguém mais preocupado com uma reputação de honestidade e virtude do que de engenho e senso (*wit and sense*). Mas essa infeliz afetação de ser antes sábio do que honesto, espirituoso do que de boa natureza, é a fonte da maior parte dos maus hábitos da vida”. *Spectator*, n. 6. A intenção pedagógica do *Spectator* mostra, como Shaftesbury, que, à afetação (*affectation*) social cabe substituir a afecção (*affection*) natural.

⁹³Nos termos da análise que aqui sugerimos, fica patente a dificuldade de inserir Shaftesbury numa “história da identidade”, como faz Charles Taylor em *Sources of the Self: the making of modern identity*, 1989, pp. 143-58. Pois uma coisa é insistir, com Darwall, na inserção de Shaftesbury numa certa tendência dos séculos XVII e XVIII que apresenta o fundamento da moralidade independentemente de recompensas e castigos, residindo na “autonomia” da determinação do agente moral. Isso não explica nem diz respeito, entretanto, às implicações e conseqüências que essa caracterização traz para cada um dos sistemas filosóficos que nela podem ser inseridos (Cudworth, Shaftesbury, Kant etc.). A discussão do termo *caráter* em Shaftesbury deixa claro que é preciso cautela para se falar, por exemplo, numa “identidade moderna” no quadro de conceitos que fundam a identidade com a exigência de dissolução da individualidade. Seria Shaftesbury um capítulo dessa “história” como Locke e Kant? Poderíamos pensar a partir de sua filosofia uma normatização jurídica da autonomia moral? Seja como for, essa questão já é posta de fora de seu sistema.

presunção de superioridade. A “vida” que a filosofia mecanicista nega aos animais encontra sua expressão mais cristalina nessa verdadeira construção *artística*⁹⁴. Assim, entende-se que para Shaftesbury falar em vida implica que se fale em *intenção*, na presença de um desígnio específico que orienta cada indivíduo na realização do *telos* característico da espécie, que, por sua vez, aponta para a concatenação destas em graus diferenciados na ordem do todo. Daí a rejeição resoluta de explicações mecanicistas, repousem elas na oposição dual entre corpo e alma, como em Descartes, ou na negação das idéias inatas com o conseqüente atomismo dela derivado, que levaria Locke a negar o próprio conceito de vida. Vida, para Shaftesbury, não é a sucessão cega das necessidades do corpo, mas sim o que anima a expressão do corpo e preenche suas manifestações com *sentido*; em outras palavras, vida é o que “tem o poder de dar forma”, definição que o dicionário de Johnson traz para *Plástica*⁹⁵.

⁹⁴Como bem observa Jacques Bos, desde Teofrasto até o século XVII a questão da expressão do caráter na pintura, na retórica e na literatura é antes entendida como “a representação de uma certa categoria de seres humanos”, o “estudo de bons e maus tipos de comportamento humano”, do que meramente a “referência às qualidades que distinguem uma pessoa particular de outros homens” “Individuality and inwardness in the literary character sketches of the 17th Century”, p. 142. Por isso Shaftesbury insiste no problema da postura em público: exibir plenamente o que se passa durante a operação da mente que se forma na subordinação das fantasias seria recair numa noção de individualidade onde a singularidade suplanta a referência a um fim moral que se refere à espécie e ao todo.

⁹⁵Explicitamente, a rejeição de Descartes e Locke é acompanhada da recuperação por Shaftesbury de uma idéia cara a Cudworth e More, que Serge Houtin explica com precisão: “O espírito de natureza corresponde, no mundo físico, aos espíritos animais do cartesianismo – que, diga-se de passagem de nenhuma maneira mereceriam o nome de espíritos – pelos quais a vontade da alma é transmitida aos diferentes órgãos corporais: More inflexiona a teoria de Descartes. Como seu colega de Cambridge, Cudworth opõe-se resolutamente ao dualismo radical estabelecido por Descartes entre a alma espiritual e o corpo material: alma e corpo formam um “compositum” em que cada termo sofre pelo que afeta o outro. A natureza plástica, princípio de organização do mundo físico, encontra seu correspondente exato na força vital, inteligência consciente, dotada de vida mas não de consciência, e que permite a ligação entre alma e corpo: “essa ligação da alma e do corpo não é, observa Paul Janet, uma parte da matéria submetida a leis mecânicas, ma trata-se de algo de vital” (*Essai sur le médiateur plastique de Cudworth*, 54. Paris, 1860). Essa forma inferior de vida é comum a todos os seres vivos”. *Henry More. Essai sur les doctrines théosophiques chez les Platoniciens de Cambridge*, pp. 130-1.

Para medir o alcance da solução proposta por Shaftesbury, bem como para mostrar a necessidade da posição do que parece ser um novo círculo vicioso, é preciso compreender a natureza da relação entre indivíduo e gênero, que é antes de mais nada uma relação de dependência do primeiro ao segundo, sem que no entanto se trate de uma mera subsunção. O argumento dos *Moralistas* a esse respeito é ilustrativo. “Onde reside a dificuldade”, pergunta Teócles, de “conceber o universo como uma *coisa única e inteira*? Seria possível imaginar, pelo que é visível, outra coisa além de que tudo se sustenta conjuntamente, *como que numa peça*?” (*Moralistas*, 3.1.80). A marca sensível, a respeito da qual o empirismo nega qualquer noção inata, é, por si mesma, suficiente para que se suspeite de um princípio unificador nas coisas que faça com que “tudo que é simplesmente *uno* seja *uno*” (*ibid.*). Teócles ilustra esse argumento em termos que apelam para um tipo de observação que vai além do conhecimento de fenômenos particulares, procurando desvendar algo comum a eles: “tomemos por exemplo o que vemos diante de nós; sei que consideras as *árvores* desta imensa floresta diferentes umas das outras: mas assim como este grande *carvalho*, a mais nobre delas, é, por si mesmo, uma coisa diferente de seus semelhantes na floresta, na floresta que são suas ramificações (que parecem ser *muitas árvores diferentes*), ele é sempre, suponho, uma *única e mesma árvore*” (*Moralistas*, 3.1.80). Para identificar o princípio dessa unidade dentro da diversidade, unidade que constitui a diversidade, é inútil apelar para uma identidade formal: cada árvore individual compõe um gênero na medida em que identificamos ou atribuímos uma “forma” semelhante a cada uma delas. Contra isso o cético poderia afirmar, com razão, que a imagem de uma árvore que moldo na cera ou no mármore também seria parte do gênero “árvore”, e que portanto a noção de gênero é tão arbitrária que se torna dispensável: posso expandi-la e a contrair a bel prazer, e mais vale ater-se ao nominalismo estrito do empirista do que se aventurar na construção de noções como essa.

É preciso, portanto, não se contentar com a identidade formal por si mesma, e remontar ao princípio de organização formal: “onde quer que exista uma *simpatia entre as partes* tal como a que observamos em nossa *árvore real*; onde quer que se encontre plenamente uma concorrência *para um fim comum* e para o sustento, alimentação e propagação de uma *forma* tão bela; poderemos ter a certeza de afirmar que uma *natureza* peculiar pertence a essa *forma*, e que ela é comum a outras do mesmo gênero. Em virtude

disso nossa árvore é uma *árvore* real; que vive, floresce e permanece sempre *uma e a mesma*; até mesmo quando, pela vegetação e a alteração de substância, nenhuma de suas partículas permanece *a mesma*” (*Moralistas*, 3.1.81). A reversão da aparência onde o olhar se perde na individualidade enganosamente singular de cada árvore é acompanhada da supressão de uma outra aparência, ainda mais nociva, de que a suposta transformação da “substância” que comporia cada forma seria suficiente para impossibilitar a determinação de um gênero em idéia. Fica assim estabelecido, por um lado, que a toda forma subjaz um princípio intelectual de formação e, por outro, que a matéria é subserviente à forma preta de intencionalidade; diante do que se entende a precisão de linguagem segundo a qual não devemos mais afirmar que a “substância imortal” pertence às árvores do bosque que circunda Teócles e seu amigo, mas antes que “estas *pertencem àquela*” (*Moralistas*, 3.1.81)⁹⁶.

A “infinita diversidade das leis empíricas particulares”, que ainda inquietará Kant coisa de cem mais tarde⁹⁷, é trazida pela análise de Shaftesbury a uma “simplicidade” de

⁹⁶A crítica de Hume a essa passagem é incisiva: “assim, simulamos a existência contínua das percepções de nossos sentidos para remover a interrupção; e recorremos à noção de uma *alma*, de um *eu* e de uma *substância* para disfarçar a variação. Mas pode-se observar que, quando não criamos essa ficção, nossa propensão a confundir entre identidade e relação é tão grande, que tendemos a imaginar algo desconhecido e misterioso que conectaria as partes para além de sua relação; e esse é o caso, em minha opinião, com respeito à identidade que atribuímos a plantas e vegetais”. *Tratado*, 4.7.254-5. A confusão que nos leva a tomar relação por identidade, sucessão por permanência, fenômeno por substância tem uma aparência tão natural que até mesmo um “grande gênio como Milorde Shaftesbury foi influenciado por esses princípios aparentemente triviais da imaginação”. *Id.*, 254 n. Kenneth Winkler é, até onde sabemos, o único autor a detectar a importância de Shaftesbury para a crítica humeana da noção de *self* e da identidade pessoal, ainda que sua análise da questão em Shaftesbury não seja tão precisa. Cf. Winkler, “All is revolution in us: personal identity in Shaftesbury and Hume”.

⁹⁷Falando já na perspectiva estabelecida por Hume, Kant formula transcendentemente um princípio (da reflexão) que permita pensar a natureza segundo um princípio teleológico, “pois, embora a esta, segundo leis transcendentais, que contém a condição da possibilidade em geral, constitua um sistema, é possível, no entanto, de leis empíricas, uma *tão infinita diversidade* e uma *tão grande heterogeneidade das formas* da natureza, que pertenceriam à experiência particular, que o conceito de um sistema segundo essas leis (empíricas) tem de ser inteiramente alheio ao entendimento, e nem a possibilidade, nem, muito menos, a necessidade de um tal modo pode ser conhecida”. *Primeira introdução à Crítica do Juízo*, 2.8. A recusa inevitável do conhecimento da natureza como sistema total de fins não dispensa, ao contrário, exige, sua

que “a matéria é ela mesma incapaz” (*Moralistas*, 3.1.82). Simplicidade nada simples, entenda-se bem, pois ela refere-se ao princípio, e não ao resultado, fruto da recusa da primazia ao fenômeno em prol daquilo que o forma (i.e., produz e organiza segundo fins) e lhe dá uma identidade. A “identidade pessoal” é assim uma característica do indivíduo que só adquire sentido pleno na espécie, na forma intelectual comum a todos os indivíduos, a partir da qual se especificam com particularidades sem perder seu caráter essencial. Em lugar do *cogito*, “substância” isolada em sua relação com Deus, Shaftesbury propõe uma individualidade que aponta para o todo: “sendo [a matéria] composta e reunida num certo número de partes que se unem e conspiram em nossa organização (*frame*); quando ela nos oferece tantos e inumeráveis casos de formas particulares que compartilham desse princípio, pelo qual são realmente *únicas (one)* (...) e têm uma *natureza* ou um *gênio* peculiar a si mesmas (...); como então poderíamos desconsiderar isso no *todo* e negar o **gênio** principal e geral do mundo? Poderíamos ser tão desnaturados (*unnatural*) a ponto de recusar a natureza divina, nossa progenitora comum, e recusar-nos a reconhecer o **gênio soberano e universal?**” (*Moralistas*, 3.1.82). A aparente disparidade dos indivíduos na natureza é assim signo de uma unidade, e não motivo para desesperar desta, e onde há unidade deve haver um princípio articulador inteligente que a possibilita⁹⁸.

Se então a diversidade de particulares deve ser lida pelo filtro da unidade que lhe subjaz, o próximo passo é inevitável, pois é necessário admitir e definir a existência de um princípio organizador da unidade, um princípio ativo de promoção da ordem. A observação de plantas e animais é o que basta para perceber que todo indivíduo da natureza é *compreensão* teleológica pela reflexão. Assim, não nos parece fortuito que a *Crítica do Juízo* retome, como figuras da reflexão, os tópicos centrais da filosofia de Shaftesbury (o belo, a sociabilidade, a teleologia): entre suas tarefas, encontra-se desfazer o tipo de ilusão que permitia ao filósofo inglês ver um elo intrínseco a esses domínios.

⁹⁸Ainda uma vez, Winkler acerta ao assinalar que a concepção da identidade em Shaftesbury se dá por contraposição a Locke, mas parece não perceber o aporte preciso dessa crítica: “Shaftesbury dirige algumas objeções pontuais à explicação da identidade pessoal por Locke. Elas preparam a apresentação para sua própria explicação, que é mais resolutamente independente da metafísica do que aquela de Locke (...) Locke torna-se metafísico apesar de si mesmo. Shaftesbury, ao contrário, mantém-se bravamente no nível da aparência”. “Personal identity in Shaftesbury and Hume”, pp. 6; 10. Mas a questão para Shaftesbury não seria precisamente que Locke se mantém no domínio das aparências, que é preciso penetrar com a consciência de que a identidade pessoal é imbricada à identidade da natureza?

organizado; porque então a insistência em negar a organização interna do próprio mundo? Com efeito, diz Teócles, “como poderias mostrar-te tão mau *naturalista* no **todo**, e compreender tão mal a anatomia do *mundo* e da *natureza*, sem discernir a mesma relação de partes, a mesma consistência e uniformidade no *universo*?” (*Moralistas*, 2.4.51). As palavras de Teócles invocam o argumento teleológico de que, dada uma estrutura organizada dos seres, é possível e necessário admitir uma estrutura do conjunto dos seres e do mundo como um todo. Mas a maneira como exprime esse argumento é calculada para realçar algo que nem sempre é notado com a devida atenção: pois Shaftesbury fala de uma organização interna individual como tipo da organização interna do mundo; ora, se ambas as ordens são internas, não é preciso recorrer a um princípio organizador externo ao mundo, mas é mais razoável supor que tal princípio se encontre nas coisas mesmas, que devem ser pensadas como especificações de tal princípio, tipificações particulares de uma mesma atividade de promoção da ordem: “é estranho que possa haver na natureza a idéia de uma ordem e perfeição da qual a **natureza** mesma carece! Que os seres que surgem da *natureza* sejam tão perfeitos a ponto de mostrar a imperfeição de sua constituição [da natureza]; e que sejam tão sábios a ponto de corrigir a sabedoria pela qual eles foram feitos!” (*Moralistas*, 2.4.51)⁹⁹. Uma vez aceita a premissa – “evidente” – de que há uma ordem na

⁹⁹Essa via de argumentação, que, por assim dizer, “vai à coisa mesma”, sem preâmbulos, pode ser considerada “intuitiva”, por contraposição ao apelo à uma argumentação “discursiva”, que Shaftesbury privilegia num texto como a *Investigação sobre o mérito e a virtude*, onde o reconhecimento da inteligência que anima o todo é demonstrado por um argumento teleológico clássico, que parte da ordem das partes à ordenação destas numa articulação suprema. Ver *Investigação*, 2.1.196: “quando refletimos sobre uma estrutura ou constituição (*frame and constitution*) qualquer, seja da arte ou da natureza; e consideramos a dificuldade de apresentar uma explicação de qualquer *parte* em particular sem um conhecimento competente do *todo*; não devemos nos espantar se não temos o que dizer quanto a muitas coisas que se referem à constituição e estrutura da *natureza* mesma” (*Investigação*, 2.1.196). O conhecimento das partes implica no conhecimento do todo, pois o significado de uma parte só é inteligível pela referência a algo sensivelmente exterior a ela – pois já sabemos que essa exterioridade, por assim dizer “discursiva”, é na verdade o signo de uma incompletude, ou antes de que cada parte é na verdade especificação do todo, não derivação. Vê-se portanto que o vocabulário teleológico é inevitável e necessário mesmo quando o problema de saber se há ou não causas finais não foi posto explicitamente. A posição explícita da questão é acompanhada já de sua resposta: “seria difícil determinar justamente para qual fim na natureza muitas coisas e, até mesmo, espécies inteiras, servem; mas para qual fim as muitas proporções e diversas configurações (*shapes*) de muitas criaturas atualmente servem,

natureza, cumpre reconhecer que o princípio dessa ordem se encontra na própria natureza, e a alternativa a isso é enredar-se nos labirintos infundáveis da teodicéia que busca por um princípio da ordem exterior à própria ordem, como se a evidência da ordem não fosse signo de que ela se explica por si mesma: “quaisquer coisas que tenham *ordem* têm também *unidade de intenção* e uma *mesma* concorrência, são partes constituintes de *um todo*, ou são, em si mesmas, *sistemas completos*” (*Moralistas*, 2.4.52). A existência de uma explicação na razão para a sensação interna, para a preferência humana pela “harmonia e cadência” em detrimento de “discórdia e convulsão” (*ibid.* 51) confirma que, se há ordem, ela deve se explicar a si mesma, e a presença de um princípio organizador da natureza nela mesma é atestada pela capacidade “natural” da razão em explicar o que a sensação por si mesma evidencia. “ora, tendo reconhecido uma feitura (*fabric*) uniforme e consistente, e assumido o *sistema universal*, devemos, por consequência, reconhecer uma **mente universal** como sua sede (...), uma fonte secreta de *pensamento*, uma *mente* ativa” (*Moralistas*, 2.4.54). A “mente universal” enquanto princípio organizador da natureza encontra-se na própria natureza e é ativa, vale dizer, a constituição da natureza enquanto totalidade não é tarefa encerrada, mas persiste em cada momento, em cada nascimento e morte de cada indivíduo. E não poderia ser diferente: pois se a mente encontra-se na natureza, pertence a ela enquanto princípio de toda existência, como conceber que sua atividade conhecesse um término, um ponto de contentamento passivo em meio a constante mudança dos indivíduos, especificações individuais das espécies?

Esse argumento implica na noção de que sua atividade não é cega, mas orienta-se com vistas a um *telos*, pois reconhecer um fim na atividade imanente que orienta a natureza é para Shaftesbury o mesmo que encontrar a inteligibilidade a ela subjacente: “a natureza do universo, que exhibe razão em tudo que vemos; que pratica a razão por uma arte e prudência consumadas na organização e na estrutura (*organisation and structure*) das coisas; e, mais ainda, que produz princípios de razão e erige inteligências e percepções de muitos graus nos seres que não duram mais que um instante (...); não deve essa natureza soberana do todo ser ela mesma um princípio de entendimento e capacidade muito superiores a qualquer outra coisa?” (*Exercícios, Deidade*, 16-17). A “natureza do todo” é é coisa que podemos demonstrar com grande exatidão pelo auxílio do estudo e da observação” (*Investigação*, 2.1.196). As duas vias de argumentação são, portanto, complementares.

assim “inteligência suprema” que se especifica em diferentes graus, e o sentido do todo não deixa de ser dado em cada uma dessas especificações a um só tempo imanentes e intencionais (teleológicas).

O sentido mais elevado e próprio da palavra “identidade” exige que se compreenda a individualidade no quadro da espécie, e esta, por sua vez, na perspectiva dos fins que animam a atividade da mente suprema universal. Diante disso, compreende-se a insatisfação de Shaftesbury com a prova cartesiana, que erra ao ignorar, 1. Que a identidade pessoal não pode ser apreendida no indivíduo, o que só seria possível se neste não estivesse inscrito já um *telos*, uma intenção que aponta para além dele mesmo; 2. O preço dessa ignorância é abraçar a ilusão de que o princípio da identidade não se encontra para além do mundo, mas nele mesmo. Por isso Shaftesbury deliberadamente faz oscilar a terminologia correspondente a “Deus” (*God*), recorrendo também a “Deidade (*Deity*)”, “Mente universal (*Universal mind*)”, “Gênio soberano (*Sovereign Genius*)” e outros termos: a variação terminológica *visa* precisamente dar conta de uma divindade que não se separa do mundo no ato de sua criação, mas antes recria-o a cada momento na atividade permanente de geração dos seres individuais. A totalidade da natureza, com seus indivíduos e espécies, é ela mesma divindade. A exterioridade entre Deus e sujeito, Deus e mundo, afirmada na prova cartesiana não passa então de mera ilusão resultante da subreção antropomórfica que a *Ética* de Espinosa já denunciava¹⁰⁰.

Nessa perspectiva, cabe ainda perguntar: o que caracteriza precisamente a identidade do homem enquanto espécie? Qual o fim inscrito em sua constituição particular?

¹⁰⁰Trata-se, no fim, de uma “deificação do homem” na filosofia de Shaftesbury, um resultado da radicalização da imanência. O excelente estudo de Patrides chama a atenção para o fato de que “a deificação do homem é uma das idéias gregas assumidas pelos platônicos de Cambridge. Sua recorrência freqüente no Ocidente não foi suficiente para suplantam a oposição de Santo Agostinho, e foi finalmente sepultada por Calvino”; a “deificação do homem”, que se insurge ainda uma vez contra o cristianismo, consistiria na “convicção absoluta de Platão de que o homem tem a capacidade de ‘tornar-se como Deus’; na ambiciosa aspiração de Plotino de misturar-se ao Uno, de “ser Deus”; e, acima de tudo, na triunfal proclamação dos Padres Gregos de que o homem *se tornou* Deus pela encarnação do *Logos*”. “The high and airy hills of Platonisme: an introduction to the Cambridge Platonists”, p. 19. Essa perspectiva, que por certo está presente em Shaftesbury, pode e deve ser temperada por uma especificação do estoicismo. Nas palavras de Hadot, “o sábio ideal será então o homem que pode, de maneira definitiva, fazer coincidir, a cada instante, sua razão e a Razão universal, que é o Sábio que pensa e produz o mundo”. *La citadelle intérieure*, p. 93.

A resposta de Shaftesbury é inequívoca: “o fim e o *desígnio* da natureza no homem é a sociedade. Pois para que servem as afecções naturais por crianças, relações, associações e o comércio, senão para esse fim? A perfeição da natureza humana reside em que ela se adequa e acomoda-se à sociedade. Aquele que carece dessas afecções naturais é imperfeito e monstruoso. Ora, se o *desígnio* e o fim último da natureza na constituição do homem é que ele seja estruturado e adequado (*framed and fitted*) para a sociedade; e se nisso reside a perfeição da natureza humana; como seria possível que esse fim e perfeição da natureza humana não fosse também o bem do homem?” (*Exercícios, O fim*, 31-32). A afirmação categórica da natureza intrinsecamente sociável gerou equívocos de interpretação – cujo exemplo mais famoso encontra-se em Mandeville – que levaram a ver em Shaftesbury um defensor ingênuo de uma sociabilidade natural afirmada contra a evidência dos fatos – a vilania, ganância e outros vícios patentes no comportamento humano. Ora, se Shaftesbury defendesse a sociabilidade da natureza humana contra os fatos, de certo sua concepção poderia ser dita “ingênua”. Mas não é esse o caso: se a sociedade é dita “fim e intenção da natureza no homem”, a afirmação implica um aporte teleológico que não contradiz as questões de fato, mas antes exige uma interpretação dos fatos a partir de uma perspectiva especial, a perspectiva do todo.

Entende-se então porque a rejeição do inatismo cartesiano e de sua conseqüente fundação da identidade pessoal não significa, da parte de Shaftesbury, uma adoção do “empirismo” de Locke: ao contrário, Shaftesbury vê neste um equívoco ainda mais pernicioso, pois a identidade pessoal, que deve ser compreendida em sua relação dinâmica com a identidade da mente universal que preside o todo é reduzida por Locke a uma mera sucessão temporal. Numa carta a Michael Ainsworth, muitas vezes citada mas nem sempre comentada em todas as suas implicações, Shaftesbury diz: “foi o Sr. Locke quem deu o golpe decisivo: pois o caráter do Sr. Hobbes, e seus rasos princípios em política anulam o veneno de sua filosofia. Foi o Sr. Locke que atingiu todos os fundamentos, expulsou toda ordem e virtude do mundo, tornando as idéias mesmas destas (que são o mesmo do que as idéias de Deus) *desnaturadas* (*unnatural*) e sem fundações em nossa mente. *Inato* é uma palavra que ele maltrata em vão; a palavra correta, ainda que menos comum, é *conatural*. A questão não é saber o momento em que as *idéias* entram (*enter*), ou em que um corpo surgiu de outro, mas se a constituição do homem é tal que, cedo ou tarde, não importa

quando, a idéia e o senso de ordem, de administração e de um Deus brotam (*spring up*) nele infalível, inevitável e necessariamente” (*Life, letters and philosophical regimen*, 403)¹⁰¹. Locke “retirou toda ordem e virtude do mundo” precisamente porque a rejeição apressada de quaisquer idéias inatas o levou a afirmar a exterioridade de Deus em relação ao mundo, quando idéias inatas nada mais são do que “idéias conaturais”, idéias compartilhadas por todos os homens e a natureza, e por isso entende-se que as “idéias de ordem e virtude” são “o mesmo que as de Deus”¹⁰². Locke fala em idéias que *vem ao homem*; Shaftesbury, em idéias que *brotam no homem*. Num caso, o princípio da ordem é posto fora do mundo; no outro ele reside no mundo.

A análise do processo de formação da subjetividade por meio do reconhecimento e ordenação das imagens que se acumulam na fantasia permite a Shaftesbury, por um lado, estabelecer o princípio da identidade pessoal em termos fundamentalmente opostos tanto a Descartes quanto a Locke; o que, por sua vez, fornece a chave para que se pense a sociabilidade num registro propriamente “cósmico”, ao qual se subsumem tanto a “virtude civil” quanto o ideal “cosmopolita”. De qualquer maneira, não deixa de ser notável que os dois momentos dessa operação conceitual que estabelece e reforça a noção de *caráter*, impliquem, ao mesmo tempo, um esvaziamento da noção de *indivíduo*. Inserido como parte coordenada na ordem do todo, o homem moral, que responde ao seu *telos* e permeia suas ações com o discernimento da beleza é, certamente, agente da realização da consciência do todo, e nisso reside sua nobreza; mas que não se procure por ela, alerta Shaftesbury, nos *assuntos humanos*, esfera opaca e sem significado das aparências e, como já advertia Espinosa, da constituição dos discursos *ideológicos*. O caminho do solilóquio como

¹⁰¹Ver, por exemplo, Darwall, *The British moralists and the internal ought*, 177; Price, *To the palace of wisdom*, 79; Rivers, *Reason, grace and sentiment*, 90. Para uma análise detalhada, ver Bandini, *Shaftesbury, etica e religione, la morale del sentimento*, pp. 144-49.

¹⁰²A teoria das “common ideas” de que Shaftesbury se vale contra Locke vem de More, que define a razão como “um poder ou faculdade da alma, por meio do qual, seja por suas idéias inatas ou noções comuns, ou pela asseveração de seus sentidos, ela revela uma nova pista de conhecimento, alargando a esfera de sua luz intelectual, clareando para si mesma a íntima conexão e coesão das concepções que tem das coisas”. *Apud* Patrides, “An introduction t the Cambridge Platonists”, p. 13. Ver ainda More, *Imortalidade da alma*, Introdução, 25, onde as “common notions” são caracterizadas por uma qualidade *intuitiva*, por contraste à discursividade que se desenvolve posteriormente no “discourse and reasoning”.

formação da subjetividade é, assim, a pista por onde a linguagem fantasiosa da *transcendência* é revertida em discurso racional da *imanência* do sentido ao mundo.

4. A Transparência do *Design*.

“Yorick costumava dizer que na disposição franca posta a descoberto por um coração jovial não havia perigo, --- senão para ela própria , ao passo que a essência mesma da seriedade era o desígnio, e, conseqüentemente, a fraude”.

Sterne, *Tristram Shandy*, I.12. Traduzido por José Paulo Paes.

Retomando um tópico caro ao platonismo¹⁰³, Shaftesbury afirma que “toda beleza é verdade”, o que pode parecer arbitrário para o leitor precavido pelo rigor conceitual da metafísica moderna. Espinosa, ele mesmo exemplar desse rigor, já alertava que “beleza” é no mais das vezes uma palavra desprovida de significado, que, quando utilizada para adjetivar o mundo, trai um aporte falseador da realidade. Nessa perspectiva, afirmar que “toda beleza é verdade” seria não somente ignorar a diversidade de opiniões entre os homens, mas, o que é pior, deslizar sorrateiramente da construção do discurso humano para um suposto “sentido do mundo”. Sabe-se bem o proveito que Espinosa tira dessa lição – que aqui nem mesmo chegamos a resumir – no que se refere ao caráter da existência de Deus e sua relação com o mundo, e a crítica que essa nova concepção da deidade exige em relação a toda e qualquer concepção teleológica, doravante desqualificada sob a pecha do

¹⁰³A relação de Shaftesbury com a filosofia de Platão é sempre referida, mas poucas vezes situada corretamente. Em relação ao próprio Platão, Shaftesbury oscila: se por vezes considera-o “divino”, muitas vezes reprova-o por uma distorção especulativa do que considera a filosofia de Sócrates, tal como exposta por Xenofonte. Sendo assim, não se deve acentuar demasiadamente a filiação do pensamento de Shaftesbury a Platão. A esse respeito, ver especialmente o manuscrito “Carta Socrática” (PRO 30/24/27/14). Por outro lado, Cassirer fala numa influência de Plotino que se daria por via da penetração do pensamento de Bruno na Inglaterra (*The Platonic Renaissance in England*, cap. 4). Mais apropriada parece a sugestão do mesmo autor de que a principal influência “platonizante” na filosofia de Shaftesbury deve-se à assim chamada “Escola de Cambridge”, principalmente a Whichcote, More e Cudworth. Os dois últimos, principalmente, comentam a filosofia de Plotino e Bruno criticamente (Ver Yates, *Giordano Bruno e a tradição hermética*, 465-74). Sendo assim, a recorrência de temas caros ao platonismo em geral em Shaftesbury (teoria das formas como idéias, identificação da virtude à beleza, primado do inteligível sobre o sensível, entusiasmo, &c.) não deve obscurecer o fato de que são retrabalhados de maneira inteiramente original, com resultados por vezes estranhos ao platonismo (como tentamos mostrar no Cap. I deste texto).

“antropomorfismo”¹⁰⁴. Não seria possível, no entanto, introduzir uma ressalva antes de generalizar essa condenação? É evidente que não se trata de “refutar” Espinosa – coisa que o decoro do método a que nos propomos proíbe estritamente – mas antes de deixar a condenação do finalismo em suspenso, com o único intento (fechado em si mesmo) de dar a palavra a Shaftesbury e, situando o contexto de sua afirmação, mapear o quadro conceitual que a torna possível, e mesmo inevitável, dentro das exigências do rigor conceitual de sua reflexão.

A identificação em questão ocorre no *Ensaio sobre o engenho (wit) e o humor*, no seguinte contexto: “no fim, a beleza mais natural no mundo é a *honestidade*, a *verdade moral*. Pois toda *beleza* é **verdade**. Em feições *verdadeiras* reside a beleza de um rosto, em proporções *verdadeiras* a beleza da arquitetura, assim como, em compassos *verdadeiros*, da harmonia e da música. Até mesmo na poesia, que é inteira fábula, a *verdade* é a perfeição. Quem é suficientemente erudito para ler o que diz o antigo filósofo ou seus copistas modernos a respeito da natureza de um poema dramático e épico entenderá sem dificuldade essa concepção de *verdade*” (*Wit e humor*, 4.3.77). “Toda beleza é verdade” significa, assim, “toda beleza é moral”, e entre “beleza”, “verdade” e “moral” parece haver uma intimidade “natural”. Com isso, poderíamos bem suspeitar que Shaftesbury sugere uma identificação entre essas qualidades e a natureza, e que para atingi-las o meio correto seria seguir, de alguma maneira, a natureza. Mas as imagens apresentadas no texto não são “naturais”, não mencionam seres da natureza, mas referem-se a produções da arte: arquitetura, música, poesia; referências cuja função começa a ser explicitada pela menção ao “antigo filósofo” (Aristóteles), mais precisamente à *Poética*.

O passo seguinte é importante para esclarecer a relação entre natureza e arte: “qualquer pintor dotado de algum gênio entende a verdade e a unidade do desenho (*design*), e sabe que não é natural seguir a natureza muito de perto, e copiar a vida estritamente. Pois sua arte não lhe permite *introduzir* (*bring into*) a natureza inteira em sua peça, mas apenas uma parte. No entanto, para que sua peça seja bela e carregue (*carry*) verdade, ela deve ser um todo em si mesmo, completo, independente, tão grande e abrangente quanto possível. Para isso, os particulares devem ceder à intenção geral, e todas as coisas devem ser subservientes ao que é principal, propiciando (*forming*) um certo desembaraço ao olhar,

¹⁰⁴Espinosa, *Ética*, Livro I, Proposição 36, Apêndice.

uma vista simples, clara e única que seria rompida e perturbada pela expressão de qualquer coisa peculiar ou distinta” (*Wit e humor*, 4.3.77-8). A primeira coisa a saber é que o *desenho* tem uma unidade e uma verdade naturais, que no entanto somente se deixam obter quando “não se segue a natureza muito de perto”. A distinção pressuposta no argumento é entre *copiar* e *imitar* a natureza: no primeiro caso, ela deve ser “seguida de perto”, enquanto no segundo importa que o “particular ceda à intenção geral”; num caso, trata-se de dar atenção ao detalhe, no outro à intenção.

Shaftesbury insiste na distinção entre cópia e imitação. Traduzindo Aristóteles, ele afirma: “o *το καλον*, o belo e o sublime nas artes supramencionadas, vem da expressão ordenada da grandeza: quer dizer, da exibição (*exhibiting*) do que é principal ou mais importante no que se desenha, nas proporções imensas em que pode ser visto. Pois o gigantesco é uma maneira que exclui a visão, e não pode ser compreendida num olhar simples e único. Pela mesma razão, ao contrário, quando uma peça é do tipo miniatura e se esmera no detalhe e na delineação precisa de cada particular, é como se fosse invisível, pois então a beleza sinóptica, o todo mesmo, não pode ser compreendido numa só e mesma vista, que se quebra e perde-se com a atração inevitável dos olhos por cada parte pequena e subordinada. Num sistema poético deve-se ter a mesma consideração pela memória do que na pintura pelo olhar. O tipo dramático restringe-se ao tempo apropriado e conveniente ao espetáculo. O épico estende-se mais. No entanto, toda obra deve aspirar à vastidão, e ser tão grande e longa quanto possível, mas de maneira a ser compreensível (no que tem de mais importante) por um relance ou retrospecto da memória. A isso o filósofo chama de *Ευμνημονευτον*” (*Wit e humor*, 4.3.78 n.)¹⁰⁵. A vastidão e imensidão são necessárias a

¹⁰⁵A tradução de Shaftesbury que vertemos aqui é bastante livre, e merece ser comparada a uma tradução filológica como a de Eudoro de Sousa, que traz: “além disto, o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios). Pelo que, tal como os corpos e organismos vivos devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória” (Poética, VII). Aristóteles fala em beleza

uma obra verdadeira, necessidade que talvez se compreenda pela emulação que permite: se não pode abarcar a natureza inteira, ao artista resta apresentar uma marca que simule *artificialmente* a grandeza da natureza para o espectador; ainda que não seja capaz de apresentá-la por inteiro, é possível reproduzir a qualidade que denota sua imensidão¹⁰⁶. Mas seria mesmo o caso de nos contentarmos com uma relação de emulação entre artista e natureza? Não é o que parece sugerir Shaftesbury, que agora introduz a questão do que se apresenta na obra de arte, do conteúdo: “ora, a variedade da natureza é tal que ela distingue cada coisa que forma por um caráter peculiar original; que, se estritamente observado, mostrará o objeto diferente de qualquer outra coisa no mundo. Mas o poeta e o pintor devem procurar industriosamente evitar esse efeito. Detestam a minúcia, e repelem a singularidade, que tornariam suas imagens ou caracteres caprichosos e fantásticos. Na verdade, o mero retratista pouco tem em comum com o poeta, pois, a exemplo do mero historiador, copia o que vê e traça minuciosamente cada feição e marca incomum. Com homens de invenção e desígnio (*invention and design*) passa-se outra coisa. É a partir de muitos objetos da natureza, e não de algum em particular, que esses gênios formam a idéia de sua obra. Por isso diz-se que os melhores artistas estudaram infatigavelmente as melhores estátuas: sabiam que eram uma regra melhor do que poderiam fornecer os mais perfeitos corpos humanos. É assim que alguns espíritos notáveis recomendam os melhores poemas como preferíveis às melhores histórias, pois são melhores preceptores da verdade dos caracteres e da natureza humana” (*Wit e humor*, 4.3.78-9).

natural, Shaftesbury lê beleza artística, pois trata-se de uma só e mesma beleza. A existência do objeto artístico obedece assim às mesmas leis que tornam possível o objeto natural, e são, portanto, *necessárias*.

¹⁰⁶Essa necessidade tem um rebatimento nas próprias regras da representação pictórica, que se exprime na delimitação de gêneros artísticos: “O EUSONOPTON [é] a razão para a ausência de paisagens de fundo ou com perspectiva distinta (a não ser rude e imperfeitamente) em peças de figuras humanas proeminentes ou imensas, proporcionais à tela ou ao *quadro* – e assim, vice versa, não deve haver figuras humanas proeminentes ou distintas quando se imita fielmente uma paisagem e objetos distantes”. Plástica, “Sobre o EUSONOPTON”. A superioridade da pintura heróica sobre a de paisagens reside em que na primeira se representa um caráter como centro imanente da peça, enquanto na segunda concede-se pleno escopo ao deslumbramento diante da grandeza da natureza, que é ali representada cegamente, i.e., sem que se exprima qualquer intenção. Shaftesbury pauta-se nisso pelo cânone da Renascença. Ver Gombrich, “A teoria renascentista da arte e a ascensão da paisagem”, in *Norma e forma*.

Essa passagem é importante porque torce o argumento para uma direção inesperada, que não permite qualquer ilusão de que testemunharíamos a defesa de uma estética “naturalista”¹⁰⁷. A natureza especifica-se infinitamente em seus produtos, e cada um traz uma marca singular que o distingue dos demais; ora, o artista evita esse procedimento, mas nem por isso ignora um procedimento *mais essencial* à própria natureza: a marca comum a muitos objetos da natureza que é captável pelo olhar judicioso que sabe onde a encontrar. Assim, o procedimento artístico em relação à natureza é dito “natural” precisamente porque seu fundamento reside na captação de um certo procedimento geral da natureza, não do resultado desse procedimento em toda sua riqueza de detalhes, não em suas marcas particulares; coisa que, segundo Shaftesbury, é de conhecimento geral e não tem em si nada de novo: “não se pode acusar de restritiva essa crítica. Poucos observam essas regras, mas poucos são insensíveis a elas. Por mais que dermos quartel a nossos poetas pervertidos e outros compositores de obras irregulares e de vida curta, sabemos muito bem que as peças duradouras de bons artistas devem ser formadas por um caminho mais uniforme. Cada uma de suas obras justas adequa-se às regras naturais de proporção e verdade. A criatura de seu cérebro deve ser como uma das formações da natureza. Deve ter um corpo e partes proporcionais; caso contrário, nem mesmo o vulgo deixará de criticar uma obra sem pé nem cabeça” (*Wit e humor*, 4.3.79). Aí encontra-se o que distingue o artista verdadeiro do “trapalhão” (*bungler*) que não sabe muito bem o que quer, coisa que se depreende de sua produção que tem tão pouco em comum com a natureza. Entende-se agora porque a reprodução da grandeza da natureza não deve ser cópia da grandeza mesma, mas antes reprodução, proporcional ao objeto artístico, da *regra* da grandeza: é que a cópia de efeitos naturais é cega, ignora a verdade essencial da natureza, que reside no procedimento geral que lhe é característico, e por isso não se trata aqui de mera emulação¹⁰⁸.

¹⁰⁷Tampouco parece-nos adequada a observação de Wind, que afirma ser Shaftesbury um defensor resolutivo do “classicismo” nas artes, contra o Romantismo supostamente advogado por seus admiradores alemães, como Herder, pois se Shaftesbury admira os artistas do Renascimento, não deixa de prestar homenagem a Poussin e Salvator Rosa. Um curioso caso de fissura na periodização da história da arte, sem dúvida, que se explica pelo fato de que interessa antes situar a atividade artística numa perspectiva metafísica do que fazer “história da arte” à maneira do século XIX. Cf. Wind, “Shaftesbury as a patron of art”.

¹⁰⁸Emular a grandeza da natureza é já também reproduzir essa grandeza em sua naturalidade, ou seja, não a reproduzir como grandeza em si, mas como regra da natureza; o preceito vem de Longino: “Se se considera

Nesse conjunto de exigências interligadas consiste a “verdade poética e gráfica ou plástica”, a verdade da arte. Entende-se agora o que significa afirmar que “toda beleza é verdade”: toda beleza é verdade poética. Seria por isso legítimo supor que Shaftesbury minimiza o alcance dessa verdade? Restringindo a identificação da beleza à verdade poética, e não à toda verdade, restaria um território em que a identidade não é legítima, e, diria o empirista, de Locke a Hume, esse é o território da verdade dos fatos (*matters of fact*). Atentemos no entanto à curiosa relação que Shaftesbury estabelece entre verdade poética e verdade histórica: “a verdade narrativa ou histórica deve ser altamente estimada, especialmente quando consideramos como sofrem com a falta de clareza os homens imersos num determinado assunto. Ela mesma é parte da verdade moral. Requer-se, para julgar numa, juízo na outra. A moral, o caráter e o gênio do autor devem ser considerados de perto; e, para esperar que aceitemos qualquer coisa de sua autoridade, o historiador, ou quem relata coisas, deve, não importa quem seja, recomendar-se a nós de muitas maneiras, seja em relação a seu juízo, candura ou desinteresse (...) Portanto, é preciso examinar e entender muitas outras verdades prévias antes de julgar corretamente a respeito da verdade histórica e das ações e circunstâncias passadas da humanidade, tal como se nos apresentam por diferentes autores de diferentes nações e épocas, e de caráter e interesse distintos” (*Wit e humor*, 4.3.79-80). O respeito devido à verdade histórica e a quem cabe seu relato não é deferência vazia, mas tem um sentido preciso. A verdade histórica, narrativa dos eventos dos homens, mas também da natureza¹⁰⁹, requer um procedimento específico do narrador, a

que a natureza, assim como muito freqüentemente, nos momentos de patético e elevação, se dá a si mesma uma regra, assim também não tem costume de entregar-se ao acaso, nem de ser absolutamente sem método; e que é ela que fornece o elemento primeiro e arquetípico para a gênese de toda produção, mas que, no que concerne às quantidades e ao tempo, é o método que é capaz de circunscrever os limites. A grandeza, abandonada a si mesma, sem ciência, privada de apoio e de lastro, corre os piores perigos, entregando-se ao único impulso e a uma ignorante audácia; pois, se freqüentemente precisa de aguilhão, precisa também de freio”. Longino, *Do sublime*, II.2.

¹⁰⁹É importante lembrar que as referências de Shaftesbury à pintura antiga vem sempre de Plínio, Plutarco e Pausânias, autores dedicados à “verdade histórica”; por isso, são considerados “fontes indiretas”, pois a arte plástica não lhes concerne enquanto objeto central de reflexão: “como objeção a que o *cavalheiro* e o *filósofo* escrevam sobre coisas como estátuas, pinturas etc. responder: que se considere que, além de Plutarco, Plínio e Pausânias, [que escreveram] indiretamente, os grandes artistas sabiam escrever, e escreviam *para si mesmos*, e assim não precisavam que filósofos e outros se imiscuissem em sua província”(Plástica, Prefácio, 64). A

cópia, enquanto a verdade poética requer *imitação*. A distinção é formulada por Vincenzo Danti no *Tratado da pintura* nos seguintes termos: “copiar é fazer uma coisa exatamente como se vê uma outra, e imitar é fazer uma coisa não apenas dessa maneira; por mais imperfeita que seja aquilo que se imita, é fazer como ela deveria ser em sua perfeição completa”¹¹⁰. A imitação, diferentemente da cópia, requer que o narrador se aproprie do procedimento que torna possível a existência da coisa a ser imitada, de maneira a apresentá-la tal como ela *deve ser*, não como ela é.

A distinção entre verdade poética e verdade histórica remonta então a uma distinção de procedimento da parte de quem se dedica a cada uma delas; e, sendo assim, cópia e imitação devem ter suas regras específicas. Se, no caso da cópia, resta claro que se deve observar com atenção e minúcia os detalhes a ser reproduzidos, na invenção o caso é outro. No que consistem suas regras? Shaftesbury pauta-se ainda por Aristóteles. “Sabemos que o principal crítico dentre os antigos exalta Homero acima de tudo por saber ‘como mentir perfeitamente’: *aos outros poetas também Homero ensinou o modo de dizer o que é falso – refiro-me ao paralogismo. Porque os homens crêem que, quando existir ou produzir-se alguma coisa resulta o produzir-se outra, também da existência da última se há de seguir a existência ou produção da primeira. Isto, porém, é falso. No entanto, se há um antecedente falso e um conseqüente que existe ou se produz sempre que o antecedente seja verdadeiro, nós reunimo-los; porque o saber que o segundo é verdadeiro leva nossa mente à arbitrária conclusão de que verdadeiro seja também o primeiro. De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis*” (*Miscelâneas*, 5.1.253; *Poética*, 24)¹¹¹. O recurso de que se vale o poeta na imitação para apresentar uma verdade poética, uma verdade interior à obra, é o desprezo pela exatidão fatural e a atenção ao procedimento que opera por detrás das ocorrências; daí o recurso necessário ao *plausível*: noutras palavras, o poeta

lição é clara: o pintor não precisa do filósofo para refletir sobre sua própria atividade; isso porque a reflexão é requisito do processo de formação. Voltaremos a esse ponto.

¹¹⁰A passagem encontra-se em Williams, *Art, theory and culture in 16th century Italy*, p. 91, que comenta: “Danti invoca a distinção aristotélica entre história e poesia. Não é incomum que teóricos de literatura utilizassem exemplos da pintura na discussão das definições de Aristóteles. Danti encara a distinção em termos epistemológicos: copiar e imitar são dois modos diferentes de conhecimento do mundo, ainda que a relação entre eles seja hierárquica” (*idem*).

¹¹¹Shaftesbury cita o original grego sem traduzir. Recorremos à tradução de Eudoro de Sousa.

manipula um hábito determinado do leitor ou espectador criando um efeito de subreção cuja falsidade histórica é compensada por sua inserção no escopo da poesia, onde se justifica plenamente¹¹².

Mas Shaftesbury não se restringe a isso, e glosa a explicação aristotélica com a intenção de explicitar a operação do paralogismo sobre o leitor: “a imensa força e habilidade militar de um Ajax não seriam tão críveis ou interessantes não fosse a honesta simplicidade de sua natureza e o vulto de seus dotes e de seu gênio. Pois como é muito freqüente observar a força corporal desprovida de um equivalente mental, quando vemos a expressão desse efeito natural e a confirmação de nossa expectativa maliciosa e velada a esse respeito, cedemos a qualquer hipérbole de nosso poeta no sentido contrário. A partir daí, ele adquire pleno escopo e liberdade para alargar e exceder a virtude e excelência peculiar a seu herói. Ele pode mentir esplendidamente, suscitar o deslumbramento e ser tão impressionante quanto quiser. Tudo lhe é permitido por essa franqueza assumida. Assim, a língua de um Nestor pode realizar prodígios, desde que se mantenha em perspectiva os apaziguamentos da fluência retórica e da experiência da idade. Um Agamenon pode ser admirado como um chefe nobre e sábio, desde que em sua pessoa se faça notar os efeitos nefastos de uma certa arrogância, frieza e cerimônia naturais a seu caráter” (*Miscelâneas*, 5.1.253 n.). O “contrato” entre autor e leitor funciona na medida em que a mentira contrabalança uma verdade que já é representada com o devido exagero, e concedemos ao poeta pleno escopo porque nesse equilíbrio artisticamente obtido surge um tipo de verdade inesperado e no entanto não menos válido do que a verdade dos fatos: “pois assim os excessos de cada caráter são amenizados pelo poeta. E, como os infortúnios que naturalmente acompanham tais excessos são justamente mostrados, nossas paixões, porquanto sejam extremamente comovidas e engajadas, são purgadas de modo mais

¹¹²Skinner explica a importância desse recurso no contexto retórico em que ele se origina. Enquanto, “arte” (*ars, tekhné*) o raciocínio consiste “essencialmente em aprender a manipular a forma retórica do silogismo, denominada *enthymeme*, em que as premissas são meramente prováveis, e o recurso a elas visa suscitar a emoção e fornecer provas” (*Reason and rhetoric*, p. 36). Por outro lado, a manipulação do espectador não é, como nota Williams, propriamente uma *falsificação*, mas aponta para uma “preocupação com o que deve ser, não com o que de fato aconteceu, mas com o que deveria ter acontecido” (*Art and theory*, p. 87). Por isso há uma hierarquia entre verdade poética (superior) e verdade histórica (inferior), pois em última instância a poesia preocupa-se com a “ordem ideal da sociedade e do cosmos” (*idem*, p. 100).

completo e efetivo. Caso um homem formasse a si mesmo a partir de um único padrão ou original, por mais perfeito, não passaria ele mesmo de uma mera cópia. Mas quando retira de muitos modelos, é original, natural e sem afetação. Podemos ver na postura e comportamento externo quão ridículo um homem se torna quando copia outro, por mais gracioso. Os que gostam apenas de copiar são espíritos rasteiros. Nada é agradável e natural, senão o que é original. Nossas maneiras, como nossos rostos, por mais belos que sejam, devem ser diferentes em sua beleza. Um excesso de regularidade aproxima-se de uma deformidade. E, num poema (seja épico ou dramático) um caráter completo e perfeito é um grande monstro, e, dentre todas as ficções poéticas, não é somente a menos envolvente, mas também a menos moral e edificante. – Isso é o que basta em relação à verdade poética, à justa ficção e mentira artística do hábil poeta, de acordo com o mestre dos críticos” (*Miscelâneas*, 5.1.253-4). A verdade da poesia não reside assim na mera cópia, mas antes na imitação, que permite a obtenção de algo “original”: se Aquiles é “original”, é porque o equilíbrio que constitui seu caráter não pode ser encontrado na natureza, mas mesmo assim é composto por características que se encontram separadas na natureza.

A diferença entre cópia e imitação começa assim a ganhar uma perspectiva que permite compreender no que consiste, afinal, imitar. Para isso, é preciso remontar a uma distinção retórica que separa cópia de imitação, identificando esta à *invenção*. Skinner: “a tarefa inicial do orador é encontrar os tipos de argumento (*inventio*) e aprender a aplicá-los em casos particulares” (*Razão e retórica*, 111). A invenção consiste na identificação dos tipos de argumento que convém ao retor numa determinada situação: a questão é, na pintura como na retórica, saber qual o princípio que orienta essa escolha¹¹³. Shaftesbury considera

¹¹³Trata-se aqui de uma verdadeira *recuperação* da definição retórica de invenção, que já fora rejeitada por Bacon: “a invenção na fala ou no argumento não é propriamente uma invenção: pois inventar é descobrir algo que não conhecíamos, e não recuperar ou retomar aquilo que já conhecíamos: e o único uso dessa invenção consiste em, a partir do conhecimento que nossa mente já possui, deduzir ou trazer diante de nós o que pode ser pertinente para o propósito que tomamos em consideração. De tal maneira que, para falar a verdade, não é invenção, mas uma lembrança ou sugestão acompanhada de uma aplicação, o que deu causa para que as escolas a apresentassem como subsequente e não precedente ao juízo” (*Promoção da erudição*, 2.58). As conseqüências da recusa dessa definição são em Bacon diametralmente opostas às de sua adoção por Shaftesbury, como ficará claro no decorrer de nossa análise.

a imitação, ou invenção, como a “primeira parte da pintura” que consiste na seleção das formas que permite ao pintor chegar à “imagery”: “o *segredo* da invenção (*invention*) reside em, ainda jovem, observar bons modelos, gravuras (originais e dos próprios mestres), desenhos (*drawings*), e cartões que não puderam se tornar quadros e estátuas” (Plástica, 8). A observação dos “bons modelos” é o que permite ao pintor trabalhar as imagens que se formam em sua fantasia, ordenando-as para transformá-las numa idéia: “O bom pintor começa pela obra *interior*, onde se encontram as imagens, a obra plástica. Primeiro, ele faz formas elegantes, corrige, amplifica, contrai, une, modifica, assimila, ajusta, compõe e refina: forma suas *idéias*: então sua *mão*: suas pinceladas” (*idem*). O processo da invenção passa da observação dos modelos ao trabalho interior das formas, e então à execução perfeitamente ajustada à idéia. Nesses passos a escolha é fundamental, pois do contrário as formas são deixadas a si mesmas, sucedem-se sem ordenação, e não se obtém uma obra autêntica, mas um conjunto de imagens sem articulação interior entre elas. A obra pictórica só é possível porque é elaborada na mente do autor, que se estrutura como totalidade no processo de preparação para a exposição artística. Partindo das “formas efêmeras (chame-as de *effluvia*, com **Epicuro**, ou de *idéias*, com **Platão**) o proficiente sempre recolhe, separa, compara, acrescenta, subtrai, modifica e tempera, para evitar a selvageria (...)” (*idem*). A desconsideração da modulação das formas, de sua disposição hierárquica que vem da judiciosa comparação entre elas resulta na “ruína dos jovens artista e do *virtuose* (...)”, porque então se institui um “*hábito* contrário”, que evita a “seleção, e permite que as idéias se apresentem por si mesmas”; no “império das *visa* e *fantasia*, não há ordem, controle ou regulação das *formas*; não há limite, restrição ou exceção, mas tudo se concede às aparências – Fantasio, logo escolho” (*idem*).

Por isso Shaftesbury vê em Rafael o pintor por excelência: “sua idéia era anterior à sua mão. Todos os outros mestres tinham a mão anterior à idéia”, e isso é o que separa o pintor do aspirante que não seleciona as formas e entrega-se à sua sucessão desordenada na fantasia. (Plástica, 8) ¹¹⁴. O descompasso ao qual até mesmo Rafael está sujeito é o signo de

¹¹⁴A coordenação necessária entre a concepção e a exposição, entre “idéia” e “mão” remete a uma exigência implícita na análise de Shaftesbury. Acompanhemos a análise de Syson e Thornton: “a fluidez mesma do termo *disegno* implica em que o processo da intenção ao traçado seja compreendido em absoluta interdependência: o traçado é tanto uma atividade intelectual quanto o ato físico de passar ao papel o lápis, o

sua busca da perfeição no ajuste entre concepção e realização, enquanto que no caso dos “outros mestres” se vê uma precipitação ruinosa, que os afasta da natureza à proporção em que dela se aproxima, e nisso reside o “*je ne sais quoi* a que os tolos e ignorantes da arte reduzem-na”¹¹⁵, em verdade um rótulo simplista que recobre a riqueza do processo artístico: “em muitos aspectos a poesia e a arte do escritor assemelha-se à do estatuário e do pintor, mas mais particularmente em que ela dispõe de esboços (*draughts*) e modelos originais para estudo e prática, não para os ostentar e exhibi-los, ou copiá-los para a vista do público. Assim são os antigos bustos, os troncos de estátuas, as peças de anatomia, os magistras traços (*drawings*) em rascunho (*rough*) mantidos privadamente, o aprendizado secreto, o mistério e conhecimento fundamental da arte” (*Solilóquio*, 2.3.110). Nos modelos exemplares, o procedimento natural encontra-se já tipificado, e por isso entende-se porque é o mesmo dizer que toda idéia vem da natureza ou de tais modelos: “a idéia deve, portanto, ser obtida da natureza e a partir do que é plástico e inato; ou de antigos troncos e restos quebrados” (*Plástica*, 21)¹¹⁶. Não fosse o fato de sua morte ainda jovem, teríamos em

giz ou o *metalpoint*; temos então um significado múltiplo que abarca pensamento e produção”. *Objects of virtue*, p. 135.

¹¹⁵Sobre o *je ne sais quoi* como lugar comum da crítica na avaliação de Rafael – que Shaftesbury sempre tem em mente quando se refere à produção artística – o comentário de Gombrich é esclarecedor: “os escritores antigos referiam-se a esse elemento imponderável e irracional como graça, o favor do alto, que não se conquista apenas pelo trabalho árduo, muito embora possa ser simulado por meio de uma naturalidade estudada. Chamavam-no *je ne sais quoi*, a dimensão desconhecida que é, no entanto, vital. Sempre se soube que Rafael tinha uma graça descomedida. Pois, admitindo que ele tenha absorvido seu aprendizado a ponto de torná-lo uma ‘segunda natureza’ para ele, e que tenha se empenhado em blocos já configurados, a maneira como os ajustou e modificou na busca da forma perfeita deve ter vindo do mais profundo de seu ser”. “A Madonna dell’la sedia de Rafael”, *Norma e forma*, pp. 102-3. Voltaremos a essa questão.

¹¹⁶Gombrich aponta para as exigências técnicas implicadas nessa concepção: “para tornar-se veículo e suporte da invenção, é preciso que o desenho assuma um caráter completamente diferente – que lembre não o padrão do artífice, mas o esboço inspirado e livre do poeta. Só então o artista será livre para seguir sua imaginação, e para “atentar aos movimentos apropriados aos estados de espírito das criaturas que compõem suas histórias”. Precisa da técnica mais maleável, que permita a ele registrar com rapidez tudo que vê em sua mente”. “O método de Leonardo para esboçar composições”, 77-8.

Rafael o étipo perfeito do artista natural, do artista que redobra a natureza de maneira tão perfeita que se pode dizer, não sem algum assombro, que é *idêntica* à própria natureza¹¹⁷.

Entende-se, portanto, porque a determinação das regras do fazer artístico não é nem pode ser arbitrária, e assim não se confunde com a estipulação de regras acadêmicas – artificiais – que restringem o gênio. Ao contrário, o que está em jogo aqui é precisamente a possibilidade de algo como um “gênio” nas artes, pois basta que se dê curso livre a uma imaginação desregrada para que a regra natural se perca na mente do artista em meio a arranjos fugazes entre suas fantasias. Se cumpre falar em arte, é porque se sabe com precisão distinguir entre uma atividade necessária, verdadeira porque natural, e outra, arbitrária e artificial. Choca a sensibilidade da crítica moderna a afirmação de que Rafael e Michelângelo são mestres, mas Caravaggio nem mesmo “desenha (*draws*), é antípoda da graça, horrendo e monstruoso” (Plástica, 67-9): mas trata-se precisamente de delimitar a fronteira entre forma e imagem, entre o que é efêmero e o que comunica inteligência, o que é prenhe de *design* e o que cede ao “império das *visa* e das fantasias”¹¹⁸.

¹¹⁷Se nossa análise corre pelo trilho certo, a relação problemática de Shaftesbury com o platonismo evidenciam-se ainda uma vez na consideração de Rafael. Compare-se o que afirma Panofsky na análise de Plotino: “nessas condições (“pois quanto mais a beleza penetra e se manifesta na matéria, mais ela se extenua em relação à Beleza em si”), os pensamentos de um ‘Rafael privado de mãos’ têm afinal mais valor do que as pinturas de um Rafael de carne e osso; e, se as obras de arte, para a teoria da *mimesis*, não passavam de simples imitações das aparências sensíveis, do ponto de vista da *heurésis* não são mais do que simples alusões a uma “beleza inteligível” que não é nem realizada nem realizável nelas, e que em última instância se identifica com o ‘Bem Supremo’”. *Idéia*, 32. Para a pertinência crítica da avaliação de Shaftesbury sobre Rafael, ver Gombrich, “A *Madonna della sedia* de Rafael”, 88-9, e “Ideal and type in Italian Renaissance painting”, in *New light on old masters*.

¹¹⁸Argan chama a atenção para a oposição do primado da forma ao primado da imagem, que se pode notar na passagem do “classicismo” ao “maneirismo” na arte italiana. À “pretensão de reproduzir uma ordem que, na realidade, não existe” (primado da forma), típica da Renascença, o maneirismo propõe o primado da imagem que acompanha o devir, doravante privilegiado em detrimento dos “signos da harmonia cósmica”. *História da arte como história da cidade*, 50-1. Concomitante a essa polaridade é a entre o *disegno* e a *impresa*: enquanto aquele procede na captação e expressão de uma *forma*, esta, que, como aquele, também é definida como “projeto, intenção, propósito”, preocupa-se com a expressão de uma imagem. Enquanto no *disegno* se trata da *exposição* formalmente necessária de um conceito, na *impresa* trata-se de uma *expressão* por definição externa ao conceito e, assim, arbitrária. Ver a respeito Robert Klein, “A teoria da expressão figurada nos tratados italianos sobre as *imprese*”, In *A forma e o inteligível*, pp. 117-139.

Retornamos assim ao tópico da imitação enquanto captação de um procedimento. O trabalho da seleção das formas principia pelos modelos existentes precisamente porque ali, nos grandes mestres, o procedimento da natureza resplandece sem que os detalhes se imiscuam, encontrando-se subordinados à intenção que preside a constituição de um todo; por isso, “nada, nem mesmo em seres naturais, é digno de deslumbramento e admiração a não ser enquanto mostre a arte real e mais elevada da natureza, sua melhor mão, toques supremos, magnificência, simetria, proporções, ordens mais elevadas, ordem suprema (para além da dórica e jônica, da cristã. Pois o que são estas senão imitações?); ou como nas formas unidas e conspirantes, de verdadeira unidade e concorrência para um, meio para um fim, harmonia, concórdia” (*Plástica*, 20). A “arte real e mais elevada da natureza” mostra-se em sua atividade formante de formas que conspiram para fins determinados, e nisso podemos encontrar a própria definição de “*design*”, a realização precisa de um fim numa forma, que exclui, portanto, a intencionalidade indecisa e mal formada. *Desenhar* é, propriamente falando, o ato de expor uma realização que responde plenamente à intenção que a anima e está contida nela. É assim que Shaftesbury identifica desenho e pensamento, desenho e intenção, momentos simultâneos que não se separam em etapas distintas: “figuras ruins; mentes ruins; desenho trêmulo, fantasia trêmula – Sem imitação não há poesia (...) sem desenhista, não há mão nem idéia a acompanhá-la” (*Plástica*, 36; 7). A coordenação perfeita entre concepção e execução é necessária para que se fale num “desenhista” (*designer*), pois a mera seleção das formas não é suficiente, por si mesma, para que se tenha uma obra: o gênio da concepção requer, para sua completude *orgânica*, a aplicação técnica. Shaftesbury conjuga sob a égide da criação artística dois caracteres, o do “gênio” e do “artista dedicado” que doravante devem ser compreendidos como inseparáveis. Afirmamos que essa conjugação é pensada organicamente, porque sua gênese vem do próprio processo de seleção das formas, que se principia na mente mas resta incompleto quando o pintor não é capaz de expô-la nas formas que compõem seu todo artístico. A aparente restrição da “genialidade” é assim o meio para sua ampliação ilimitada no terreno das formas dotadas de inteligência¹¹⁹.

¹¹⁹O comentário de Williams é exemplar: “A identidade artística deve ser, ela mesma, um construto artístico, e o guia do artista só pode ser a concepção de arte mais elevada possível (...) A aparente necessidade de auto-anulação e auto-negação reflete a crença de que a verdadeira maestria envolve uma transcendência da

Mas a adequação da idéia à execução é uma exigência que não se esgota no processo da criação artística. Na consideração do *diálogo* como gênero da imitação, encontramos um desdobramento sem o qual não se pode dizer que uma criação é prenhe de verdade poética, que é artística no sentido próprio. O comentário de Shaftesbury é particularmente importante porque mostra que no diálogo se encontra a chave para a compreensão da articulação que caracteriza a exposição das formas do objeto artístico: “os escritos filosóficos a que nosso poeta [Horácio] se refere em sua Arte da Poesia eram em si mesmos um gênero de poesia, como os mimos ou peças personificadas de tempos primevos, quando a filosofia não estava ainda em voga e a imitação dramática mal se formara, ou ao menos não fora, em muitos aspectos, trazida à devida perfeição. Além da força de seu estilo e de seus versos, essas peças exprimiam um tipo de ação e imitação igual ao dos gêneros épico e dramático. Eram diálogos reais, ou então recitais de tais discussões personalizadas no decorrer das quais se preservava o caráter das pessoas, e mantinha-se suas maneiras, humores e traços distintivos de temperamento de acordo com a mais exata verdade poética” (*Solilóquio*, 1.3.104). O diálogo socrático é ele também poesia, pois ali não se retrata homens exatamente como são, mas antes com um temperamento equilibrado de acordo com a intenção de seu autor, que mantém a ação em perspectiva¹²⁰. Pensando bem, diz Shaftesbury, Platão nada mais fazia do que emular o próprio Homero: “nisso o

subjetividade e de suas limitações”; ou, nos termos de Shaftesbury, um *aprofundamento* da subjetividade. Williams prossegue: “o estilo, enquanto legibilidade da regra obtida pela consistência, é também a legibilidade do potencial para receber uma regra ainda mais elevada; no contexto da conduta pessoal, o signo da individualidade é também signo de uma receptividade infinita à coerção” (*Art and theory*, pp. 78-80). A libertação da superficialidade subjetiva é o sentido da *formação* de um *caráter artístico*: como se vê, estamos de volta ao estoicismo dos *Exercícios* e do *Solilóquio*.

¹²⁰O comentário de Lygia Caselato é esclarecedor: “a distinção entre poesia e história, que se fundamenta na distinção entre verossimilhança e verdade, reenvia à distinção entre poesia e filosofia. Essas distinções visam desfazer um equívoco detectado por Aristóteles, que consiste em definir a poesia pelo uso da linguagem rimada e ritmada, independentemente do assunto tratado. Assim, como os antigos escreviam seus tratados sob a forma de poemas, acabaram sendo todos vistos como poetas. E assim como não se distinguia o poeta do historiador, também não se distinguia o filósofo do poeta, caso escrevesse poemas. De acordo com isso, os primeiros filósofos foram chamados “poetas” (...) Há, portanto, uma arte da palavra que reúne o diálogo socrático a outros gêneros, e que não recebeu dos antigos nenhum nome especial”. Comentário ao *Solilóquio*, 16-7.

grande mimeógrafo, pai e príncipe dos poetas é tão excelente, pois seus caracteres são compostos com uma semelhança que em muito ultrapassa a capacidade de descrição dos outros mestres. Suas obras, tão repletas de ação, são uma elaborada série ou cadeia de diálogos que giram em torno de uma catástrofe ou evento notável. Ele não descreve qualidades ou virtudes; não censura maneiras; não dá sermões, ou apresenta caracteres por si mesmo; mas mesmo assim traz seus atores à vista. São eles que se mostram a si mesmos. São eles que falam de maneira tal a distinguir-se em cada coisa dos outros, mantendo-se sempre como eles mesmos são. Suas diferentes compleições e posturas, tão justamente compostas e perseveradas em cada parte da ação são mais instrutivas do que todos os comentários e glosas possíveis. Ao invés de apresentar-se com ares de mestre e preceptor da sabedoria, o poeta praticamente não aparece, e mal é discernível em seu poema. Isso é ser um verdadeiro mestre. Ele pinta de modo a dispensar inscrições sob suas figuras que nos digam o que são ou o que intenta com elas. Um poucas palavras de alguma das partes que introduz numa ocasião qualquer são suficientes para denotar suas maneiras e caráter distinto. Com um dedo da mão ou do pé, é capaz de representar para nosso pensamento a armação e disposição de um corpo inteiro. Não requer outro auxílio da arte para personificar seus personagens e torná-las vivas. Depois dele, a tragédia não precisou fazer mais além de erigir um palco e moldar (*draw*) seus diálogos e caracteres em cenas que, da mesma maneira, giravam ao redor de uma ação ou evento principal, observando tempo e espaço da maneira adequada a um espetáculo real” (*Soliloquio*, 1.3.106)¹²¹. O centro que articula essa passagem é uma nova idéia, até aqui inaudita, em relação ao papel do poeta em

¹²¹A proximidade entre Homero e Platão estabelecida por Shaftesbury, que hoje parece inesperada, é um tópico recorrente desde Longino, que, como Shaftesbury, estabelece-a em termos de emulação, sem no entanto mencionar a questão do diálogo, derivada de Aristóteles: “Platão mostra-nos que existe, além desses que já indicamos, ainda um outro caminho que leva ao sublime. Qual é sua qualidade e sua natureza? É a imitação dos grandes escritores poetas do passado e com eles o espírito de emulação (...) A imitação não é um roubo, mas é como um decalque de belos caracteres, de belas obras de arte e de objetos bem trabalhados. E Platão, parece-me, não teria florescido com tão belas flores sobre os dogmas da filosofia, nem se teria aventurado tão freqüentemente pelas florestas poéticas e expressões, se não fosse por Zeus, para disputar o primeiro lugar, com toda coragem, contra Homero, como um jovem rival contra um homem já admirado, talvez com mais ardor e como um lutador de lanças, mas não sem proveito”. Longino, *Do sublime*, 13.2-4. O comentário de Havelock situa a relação entre Platão e Homero historicamente, a partir da substituição da oralidade pela escrita na Grécia. Cf. *Preface to Plato*, esp. parte 2, *The necessity of Platonism*.

sua relação com a obra, já indicada por Aristóteles: “Homero, que por muitos outros motivos é digno de louvor, também o é porque, entre os demais, só ele não ignora qual seja propriamente o mister do poeta. Porque o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador. Os outros poetas, ao contrário, intervêm em pessoa na declamação, e pouco e poucas vezes imitam, ao passo que Homero, após breve intróito, subitamente apresenta varão ou mulher, ou contra personagem caracterizada – nenhuma sem caráter, todas as que o têm” (*Poética*, 7). O mister do poeta, para Shaftesbury como para Aristóteles, é precisamente o de fazer-se presente na obra enquanto inteligência que a articula sem que no entanto seja notado pelo leitor/espectador¹²². Deixando que seus personagens se pronunciem e ajam por si mesmos, Homero não precisa explicar quem são, descrevê-los ou julgá-los, pois apresenta-os vivos de acordo com a verdade poética, são reais e constituem por si mesmos a própria obra. Numa palavra, trata-se aqui de sublinhar que a relação entre a intenção e inteligência do poeta e a obra que as realiza não admite transcendência, mas exige imanência¹²³.

Essa exigência não é arbitrária, muito ao contrário. Senão vejamos. A verdadeira obra de arte, segundo Shaftesbury, é “natural” na medida em que se pauta pelos produtos da natureza sem no entanto copiar-lhes enquanto tais. Antes, o poeta seleciona traços, qualidades de indivíduos apresentados pela natureza e compõe assim um todo artístico dotado de verdade poética, de uma verdade própria e autônoma. Como fazer essa seleção?

¹²²A análise de Caselato chama atenção ainda para o problema da relação que Shaftesbury estabelece entre Aristóteles e Platão, original porque percebe a ligação entre o que tradicionalmente se têm como um autor que elogia e outro que condena a poesia precisamente a partir de um mesmo traço, seu caráter mimético. *Op. cit.*, pp. 29 ss.

¹²³Exigência de imanência retomada por Kant como signo de curto-circuito da metafísica: “portanto, a finalidade no produto da bela-arte, ainda que seja intencional, não deve no entanto parecer intencional; isto é, a bela-arte tem de ser *considerada* como natureza, ainda que se tenha consciência dela como arte. Como natureza, porém, um produto da arte aparece porque se encontra nele toda *pontualidade* na concordância com regras, somente segundo as quais o produto pode tornar-se o que ele deve ser; mas sem *meticulosidade*, sem que a forma acadêmica transpareça, isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra esteve diante dos olhos do artista e impôs cadeias aos seus poderes-da-mente”. *Crítica do Juízo*, § 45. Como a natureza é desprovida de peso ontológico, entende-se que a imanência diz respeito unicamente ao processo artístico que se vale de regras “naturais” à medida em que a natureza é uma projeção da reflexão transcendental. Ver *Primeira Introdução*, V, “Do Juízo reflexionante”.

Ou, em outras palavras, o que se deve copiar e o que não? A questão é fundamental, porque a tarefa é delicada: se trata-se de compor indivíduos artisticamente, é preciso ter critério, porque a seleção deve resultar num todo artístico que retenha o que é característico do natural: “sabe-se que se atribui proporções e limites naturais para cada espécie de poesia. De fato, seria um imenso absurdo imaginar que não há no poema nada que se possa chamar de metro ou ritmo, a não ser no verso. Uma elegia ou um epigrama tem, cada um, seu ritmo e proporção, assim como a tragédia ou um poema épico. Da mesma maneira, a pintura, escultura ou estatuária têm metros que formam o que chamamos de peça; como, por exemplo, no mero retrato uma cabeça ou busto, a primeira das quais deve trazer sempre todo o pescoço, ou ao menos parte dele, assim como o último os ombros e uma parte do peito. Se algo é acrescentado ou subtraído, a peça é destruída e então é um amontoado ou um corpo desmembrado que se apresenta à nossa imaginação; e isso não apenas devido ao mero uso, ou por consideração ao costume, mas necessariamente, pela natureza do que aparece: pois tais e tais partes do corpo humano são naturalmente ajustadas, e devem aparecer acompanhadas; e, caso opere-se uma secção desastrada, o resultado é verdadeiramente horrendo, é antes uma amputação cirúrgica do que uma divisão ou separação artística. É assim que em todas as artes plásticas ou obras de imitação em geral, “o que é emprestado (*drawn*) da natureza com a intenção de nos suscitar a imaginação de uma espécie ou objeto natural, de acordo com a verdadeira beleza e verdade, deve ser contido em certas porções ou distritos completos que representem a correspondência ou união de cada parte da natureza com a natureza inteira ela mesma”. E é essa apreensão natural ou senso antecipado de unidade que nos leva a atribuir até mesmo às obras de nossos artesãos inferiores o excelente nome de peças, que denota a justeza e verdade da obra” (*Hércules, Conclusão*, 46-7). A poesia tem um metro, a pintura tem um metro, e sem isso não há imitação, mas antes o horrendo e disforme. É de supor, portanto, que a natureza tenha também um metro, e é disso que se trata em toda imitação: é preciso, numa palavra, imitar a natureza em seu procedimento, não em seu resultado. Como se dá, então, essa imitação da atividade da natureza?

Responder a essa questão exige ainda uma remissão a Aristóteles, por quem Shaftesbury se pauta nesse ponto. Definida como “imitação”, a poesia deve, em primeiro lugar, ser classificada “segundo o *meio* da imitação”: “Pois tal como há os que imitam

muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes [da poesia]: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando esses elementos separada ou conjuntamente” (*Poética*, 1. 1447 a). A imitação se dá pelo ritmo, a linguagem e a harmonia, requisitos naturais que se encontram até mesmo no nível irrefletido da imitação, o “costume”. O segundo critério na classificação da poesia é o “objeto da imitação”: “mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nessas diferenças, e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício e pela virtude), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós” (*Poética*, 2.1448 a). A imitação de homens é assim definida como imitação de suas ações, e, necessariamente, do caráter que se exprime nestas, e o problema da imitação é *moral*¹²⁴. As “proporções e limites” dos gêneros poéticos, são, como quer Shaftesbury, “naturais” precisamente porque se devem ao *meio* da imitação que se escolhe, e ao *objeto*, que exprime sempre uma ação indicativa de um certo *caráter*. À pintura cabe, então, fazer como “Homero” que “imitou homens superiores”, pois nessa projeção da grandeza moral, na exposição do momento em que o caráter de humanidade do personagem depende de uma escolha, o artista consegue imprimir uma determinada intenção moral na própria disposição das formas que compõem seu todo. O ritmo da ação épica em que a escolha de Hércules está em jogo, a linguagem das formas onde o caráter moral dessa escolha se exprime, são, assim, a linguagem da pintura¹²⁵.

De onde se entende, portanto, a importância da exposição da figura do herói, sobre a qual Shaftesbury tanto insiste. Em primeiro lugar, a presença de ritmo, linguagem e

¹²⁴Williams: “o problema da imitação não é mais simplesmente o de escolher quais autores imitar, mas de determinar o princípio pelo qual a escolha deve ser feita. O princípio de imitação que funda o estilo não pode ser simplesmente entregue à ‘natureza’; pois isso seria abdicar de uma responsabilidade artística essencial” (*Art and theory*, p. 77). A invenção, ou imitação, é mais do que uma necessidade ou um requisito: é uma questão *moral*.

¹²⁵A discussão clássica a respeito da relação entre ritmo, linguagem e harmonia na pintura e na poesia é pressuposta por Shaftesbury, e remete a Horácio, *Ars poetica*, e Plutarco, *Do estudo da poesia*. Por não dizer respeito diretamente à discussão que aqui propomos, remetemos o leitor à exploração desse tema fecundo na filosofia de Shaftesbury por Lygia Caselato, op. cit.

harmonia depende de uma inteligência ordenadora: assim como a natureza tem um centro articulador imanente, a obra de arte enquanto tipo da natureza não pode prescindir de um centro de articulação onde, por assim dizer, se exprime a intencionalidade, o *design* de seu autor. Ora, esse centro é o que Shaftesbury chama de herói: “os heróis filosóficos desses poemas [os diálogos socráticos de Platão], cujo nome traziam em seu corpo como em seu frontispício, e cujo gênio e maneiras foram feitos para representar, era em si mesmo um *caráter perfeito*; e, no entanto, em alguns aspectos tão velado e nebuloso que, para o leitor desatento, muitas vezes ele parecia ser muito diferente do que realmente era: e isso principalmente em razão de uma certa zombaria peculiar e refinada que pertencia à sua maneira, e que lhe permitia considerar os assuntos mais elevados e os da capacidade mais comum conjuntamente, fazendo com se explicassem mutuamente” (*Solilóquio*, 1.3.105). A presença da intencionalidade do autor é garantida pela figura do herói em torno do qual a ação parece desenvolver-se, mas que na verdade articula essa ação como mente soberana sobre a natureza que ali se constrói¹²⁶.

Por isso, também na pintura, a figura do herói deve ocupar o centro do quadro: “em primeiro lugar devemos observar, com respeito a Hércules (a primeira ou principal figura de nossa peça), que, encontrando-se posicionado no meio, entre as duas deusas, deveria ser delineado, por um mestre hábil, de maneira tal a deixar de lado as compleições e aspectos da face, devendo transparecer, apenas pela inclinação e posição do corpo, que o jovem herói não abandonou inteiramente a avaliação e a ponderação. Pois, da maneira como se volta em direção à mais digna dessas deusas, ele não deveria de nenhuma maneira parecer tão avesso ou separado da outra, de modo a não parecer seu intento que em algum momento tivesse qualquer inclinação por ela, ou tivesse dado ouvidos à sua voz. Ao contrário,

¹²⁶Brugère chama a atenção para o fato de que a representação artística do herói é já em si mesma um ato heróico, o que permite entender como a figura central do herói pode ser porta voz da intenção do artista na obra: “o estatuto regulador da bondade moral dá lugar a uma especificidade da especificação artística, à medida em que o herói moral é pensado como objeto da arte. Shaftesbury complementa a relação entre da arte com o herói com uma reflexão sobre o artista mesmo. O herói torna-se então o tema da arte por uma investigação sobre o artista heróico que chega a uma auto-reflexão do herói na categoria mesma da arte. A arte deve evocar um certo heroísmo moral que consagra a capacidade de invenção estilística do poeta ou do artista, seu estilo ou gênio, mantendo sempre a exigência de um sentido da destinação moral”. *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité*, 205-6.

deveria ainda haver alguma esperança para esta última deusa, Volúpia, e algum arrependimento aparente em Hércules. De outro modo, deveríamos passar imediatamente do terceiro para o quarto período, ou pelo menos confundir um com o outro” (Hércules, 39)¹²⁷. Essa admirável instrução ao pintor visa dar conta da expressão do que é característico, daí a subserviência dos detalhes à expressão do caráter do herói. Aqui, o herói é mais do que um personagem no sentido corriqueiro: ele é porta voz da intenção do artista, que assim se esconde por detrás de sua representação, sem incomodar o espectador com um didatismo desnecessário¹²⁸.

A coordenação dos procedimentos que permitem obter magistralmente ritmo, linguagem e harmonia na pintura recebe de Shaftesbury a denominação de “ciência do desenho” (*science of design*), onde o jogo entre presença e imanência da intenção artística recebe uma caracterização moral definitiva. O termo *design*, que traduzimos aqui por desenho, é definido por Vasari na *Vida dos pintores* em termos bastante pertinentes para a compreensão de sua cópula com “ciência”, tal como utilizada por Shaftesbury: “porque o desenho (*disegno*), o pai das três artes da arquitetura, escultura e pintura, procede do intelecto (*intellecto*) e deriva a partir de muitas coisas um juízo universal, que é como que uma forma ou idéia do todo das coisas na natureza – natureza que é muito consistente em seus padrões (*measure*); ocorre que não somente nos corpos humanos e de animais, mas

¹²⁷Segundo Gombrich, as considerações de Shaftesbury inserem-se numa problemática recorrente na arte ocidental, a exposição pictórica da ação: “Lorde Shaftesbury tentou suprimir a separação entre os movimentos da vida e o repouso na pintura sugerindo como o passado e o futuro poderiam, de alguma maneira, ser visualizados na exposição de um momento transitório. Não importa o que se pense de sua análise *a priori*, ela chama a atenção para a relevância da necessidade de uma legibilidade e de pistas contextuais claras [no quadro]. Na arte essas necessidades são, obviamente, interdependentes. Quanto mais claras as pistas sobre a situação, menor é a necessidade de uma legibilidade perfeita, e vice versa” (“Action and expression in Western art”, in: *The image and the eye*, 1982, p. 80). Sem considerar a pretensão de Gombrich a estender esse tipo de consideração a todo e qualquer período na história da arte, acrescentamos: não se trata, para Shaftesbury, de “superar o descompasso” entre vida e arte, mas de algo mais, *incorporar* a regra da vida na arte.

¹²⁸É assim que, a respeito de “sentimento, movimento, paixão e alma”, o exemplar é Rafael justamente porque nessa “parte divina” se requer “algo que está para além da disposição e espécie de graça modernas”, caracterizadas pela “afetação”, viz. uma consciência expressa de graça que arruína esta e sua simplicidade. Uma atenção pela ação, movimento ou atitude em si mesma”. *Plástica*, 10.91.

também nas plantas assim como em esculturas e em pinturas, o desenho compreende a proporção que o todo mantém para com as partes, e as partes uma para com a outra e para com o todo. E como disso surge uma certa noção ou juízo que se forma na mente (*animo*) e que, quando exprimido pelas mãos, é chamado de desenho, pode-se concluir que o desenho nada mais é do que uma expressão visível e uma declaração dessa noção da mente, ou da noção que outros imaginaram em suas mentes, ou estruturaram (*fabbricato*) em sua idéia. Provavelmente daí vem o provérbio grego, *ex uguem leonen*: quando uma pessoa de mérito vê cravado em pedra a juba de um leão, compreende com o intelecto, a partir de sua medida e forma, todas as partes do animal, e então o animal inteiro, tal como se estivesse diante de seus olhos” (*Vida dos pintores*, “Da pintura”, p. 111). Enquanto “forma ou idéia de todas as coisas da natureza” (*tutti cose della natura*), o desenho é a inteligência fundamental da verdade da natureza, e, nessa condição, falar numa “ciência do desenho” é o mesmo que se referir à ciência fundamental sem a qual os saberes descritivos – que Shaftesbury reúne sob a alcunha da “verdade histórica” – não têm qualquer significado. Sem a inteligência do todo, o particular torna-se motivo de deslumbramento por si mesmo e desvia o pintor do caminho da expressão do todo.

O desenhar, conforme a definição de Vasari, é assim mais do que um ato arbitrário de construção no espaço, pois ele significa a expressão de uma idéia, de um projeto formado de antemão e que ganha volume no traçado que preenche a superfície escolhida pelo pintor. A descrição de Shaftesbury reforça essa interpretação, visto referir-se à “ciência do desenho e do assinalar” (*science of design and signature*): “Desenho. Arte plástica. Poesia secundária e imaginação. Iconografia. Tipografia (impropriamente aplicada à impressão de caracteres) por tipo, protótipo e étipo e a justa imitação da natureza de acordo com a história natural e as idéias ou espécies de diversas formas animais e vegetais, **para algum fim e com alguma intenção**” (*Plástica*, 31-2). Toda atividade de constituição do objeto artístico principia pelo desenho, e esgota-se nele no que se refere à exposição da intenção do artista¹²⁹. Por isso a ciência em questão é uma ciência do “desenho e do

¹²⁹Brugère afirma: “é interessante notar que a utilização do termo *design*, e não *drawing* por Shaftesbury não é anódina. *Drawing* significa desenho como disciplina gráfica. *Design* tem como acepção primeira o desenho, a finalidade, o projeto, e a relação à grafia não é senão secundária (...) O *design* só adquire a inflexão de desenho num certo momento da grafia, em que a intenção preside à forma representativa ou à organização

assinalar (*signature*)”, o desenho é o que *designa* (*designs*) uma idéia que exprime caracteres formados na idéia, que é, por sua vez, nos termos de Vasari, uma “forma de todas as coisas da natureza”. Implícita nessa relação entre desenho e arte plástica está, portanto, a definição de toda imitação como “fim e intenção”, e a atividade artística é assim uma atividade de imitação acompanhada de intencionalidade: imitar sem intentar não é imitar verdadeiramente, mas apenas copiar a esmo este ou aquele detalhe. A verdadeira imitação, ao contrário, não se detém no particular, mas procede a partir da “história natural, da espécie ou idéia de formas animais e vegetais”.

Portanto, imitar não é copiar a natureza em seu resultado, mas captá-la em seu procedimento mais essencial de constituição de indivíduos cuja individualidade se resolve na espécie: “Na figura separada de um corpo humano. Um homem. – Por que? Qual homem? – Resposta, um homem forte. Portanto, algo se aprende! – Um homem belo e bem formado. --- Novamente, algo se aprende. Um homem cruel e perigoso. Portanto, precaução, discernimento e pensamento: a mente enriquece e progride, fantasia e juízo desenvolvem-se, conhecimento da espécie, de nossa própria espécie, de nós mesmos; o melhor e principal conhecimento, um passo além. Assim é a imitação de coisas naturais de acordo com o grande mestre em sua Poética” (*Plástica*, 32). A imitação da marca comum a muitos indivíduos é, portanto, a imitação da natureza em sentido próprio. A “ciência do desenho” é o estudo e conhecimento da intencionalidade da natureza enquanto exposta pela obra de arte. Pode-se falar numa “ciência” a esse respeito precisamente porque a intencionalidade contida na obra de arte é ao mesmo tempo necessária e inerente ao objeto artístico. Se há regras para o procedimento artístico, é porque sem elas não pode haver obra, e nisso reside o sentido “natural” da arte: assim como o procedimento da natureza é necessário, o do artista que a copia também deve sê-lo¹³⁰.

global e unitária do espaço em duas dimensões conforme à uma realidade existente. O *design* como desenho ou finalidade considera a unidade da visão de uma mente em função de uma idéia, de uma significação que designa a relação essencial entre a idéia que organiza o trabalho do artista, ordenando sua grafia em vista do que ele quer e deve exprimir”. *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, 187. Brugère fornece ainda alguns esclarecimentos importantes sobre a concepção do *design* em Shaftesbury por contraposição a Poussin e Dürer, pp. 188ss.

¹³⁰Falar numa “ciência do desenho” implica uma concepção de ciência, herdada da Renascença italiana, baseada na crença de uma imbricação entre o pesquisador da natureza e seu “objeto”, particularmente

A ciência do desenho compreende assim uma reflexão sobre a produção do objeto pictórico, mas de maneira tal que essa produção não se encerra em si mesma, como se o desenho fosse representação encerrada nos limites do suporte físico que permite sua expressão. Enquanto exposição de uma idéia, o desenho expõe uma *intenção* que não seria adequado descrever como “intenção pessoal” do artista. Se o processo de seleção e estruturação das formas num todo é responsabilidade do artista individual, a possibilidade mesma desse processo envolve uma tomada de perspectiva na qual o artista busca em si mesmo a chave do “enigma” da obra de arte como tipo da natureza, e assim a exposição de sua idéia no traço é o que possibilita a percepção e a subsequente intelecção de um processo que possibilita a formação de totalidades e da totalidade suprema. Em outras palavras, o desenho é *forma formante*¹³¹.

importante para a exigência de imanência que anima a filosofia de Shaftesbury. O comentário de Gombrich é particularmente instrutivo: “nossa distinção entre arte e ciência teria sido ininteligível para Leonardo. Aliás, essa distinção sequer poderia existir numa língua em que a medicina ou a falcoaria eram uma “arte”, e a pintura podia ser chamada de “ciência”. É evidente, porém, que, dentro das convenções renascentistas da pintura, qualquer ampliação da liberdade imaginativa que chamamos de arte exigia uma igual intensificação dos estudos que chamamos de científicos. Uma vez abolida a autoridade do livro de moldes, com o pintor livre para conceber uma variedade infinita de grupos e movimentos, só o mais íntimo conhecimento da estrutura da forma orgânica pode permitir ao artista revestir de carne e osso seu *primo pensiero*”. “O método de Leonardo”, p. 81, in *Norma e forma*. Sobre a decadência dessa concepção, ver Argan, *História da arte como história da cidade*, p. 49. Daí a impaciência de Shaftesbury com seu tempo, já (irreversivelmente) contaminado pela ascensão das ciências da natureza que separam, ou pressupõem a separação entre “sujeito” e “objeto”.

¹³¹A ligação que Shaftesbury estabelece entre o “desenhar” e o “formar” tem respaldo na própria definição do desenho enquanto momento de constituição da obra, a etapa em que é *traçado*. Pois nesse momento o artista também deve imitar o procedimento da natureza, onde “os contornos são invisíveis, visto que a coloração de um objeto e do espaço circundante dão a impressão de ter sido mesclados no ponto em que eles se encontram. A pintura deve seguir a natureza a esse respeito, ou seja, os contornos devem ser evitados, e as cores de superfícies adjacentes devem ser cuidadosamente mescladas”. Claudia Hattendorf, “Francesco Bocchi on *disegno*”, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 55, p. 272. A formação é ainda uma vez relegada a uma esfera em que a relação entre formante e formado não se exprime por um artifício a ser exibido, mas por uma comunicação interior, que permite pensar a coloração do quadro a reboque do traçado do desenho. O alcance dessa solução pode ser avaliado se lembrarmos, com Baxandall, que por vezes o “desenhar é um termo associado à representação linear do objeto, por oposição à representação tonal, o que implica uma

Retomemos, a esse respeito, argumento dos *Moralistas*. Tendo convencido Filócles de que o princípio da beleza não pode residir na matéria, mas é intelectual, Teócles passa ao estabelecimento de “ordens de beleza” definidas e hierarquizadas pela índole de formas que as constituem: “não vês então que estabeleceste*s três* graus ou ordens de beleza? Primeiro, as *formas mortas*, que recebem seu estilo (*bear a fashion*) e são formadas pelo homem ou pela natureza, mas não têm poder de formação, nem ação ou inteligência. A seguir, como um *segundo* gênero, as *formas que formam*; ou seja, que têm inteligência, ação e operação. Nelas, portanto, reside a beleza redobrada. Pois nelas encontra-se tanto a forma (o *efeito* da mente) quanto a *mente* mesma” (*Moralistas*, 3.2.107). Na primeira ordem residem formas formadas que não trazem resquício de inteligência, enquanto que na segunda se encontram formas onde a inteligência, natural ou humana, se mostra na própria estrutura do que é formado, vive e reside ali. Mas resta ainda uma terceira ordem, a das “formas que formam não somente aquelas que chamamos de meras formas [primeira ordem], mas até mesmo as formas que formam”, na qual se inclui a mente humana, considerada beleza suprema, mas não enquanto todo formado, i.e., enquanto ciente de sua íntima relação com a inteligência suprema, a mente universal: pois fosse esse o caso, estaríamos de volta a uma metafísica de tipo racionalista que privilegia a meditação como via de ascensão à verdade. Ao invés, toda forma formante deve desdobrar-se em atividade, fazer-se tipo da mente universal. A atividade artística é o *locus* dessa passagem.

Portanto, se para tornar-se artista o jovem aprendiz passa por um processo *exemplar* de *formação moral* no aprendizado da seleção, disposição e execução das formas, o resultado final do processo – a obra de arte – anuncia um desfecho surpreendente no argumento de Shaftesbury: pois trata-se de entender a criação artística, enquanto articulação dessas etapas, como *exemplar* da atividade criadora da mente universal que organiza a ordem da totalidade. O artista e sua arte, onde vive sua inteligência, são a imagem da atividade incessante do *telos* que reside no âmago da natureza¹³².

concepção de desenho onde o aspecto da *formação* é preterido em prol da execução enquanto *técnica*. Ver Baxandall, *Painting and experience in 15th Century Italy*, pp. 139-41.

¹³²Daí a importância da noção de *desinteresse* na contemplação da arte: não se trata de uma nobreza arbitrariamente atribuída a uma produção elegante, mas antes decorre do fato de que a arte é o órgão mesmo de exposição da verdade do mundo. Nisso, toda extravagância por estilos, maneiras e mestres particulares é prejudicial, porque sobrepõe a aparência e o detalhe à nobreza da exposição pictórica. É evidente, assim, que

Que se pense, com efeito, num outro tipo de representação – que chamaremos de “conceitual” – do mesmo problema, i.e., a “natureza humana”. Como esperar que os labirintos da especulação sejam apreensíveis de maneira tão imediata quanto a representação artística? Não se trata de censurar a ignorância ou o despreparo do espectador ou leitor: se a especulação é incompreensível, trata-se de uma falta intrínseca a esse gênero de representação, que deve, nessa limitação, ser rejeitado. Isso não deve obscurecer, no entanto, o fato de que a arte visa formar um público, e que assim Shaftesbury não advoga o “estado de natureza” em que o homem se encontra. Para cumprir o *telos* nele inscrito pela natureza, o caminho não é a especulação abstrata, mas o incitamento à ação virtuosa pela arte que propicia uma reflexão do homem sobre si mesmo. Daí a importância da caracterização, que Platão compreendeu bem ao expor a filosofia de Sócrates não em tratados sistemáticos, mas em *diálogos*: “nesse gênio de escrita aparecem tanto a veia *heróica* quanto a *simples*, a trágica quanto a *cômica*, ordenadas de tal maneira que, apesar da estranheza ou do mistério do caráter principal, as *partes inferiores*, ou *caracteres secundários*, exibem a natureza humana mais distintamente, trazendo-a à vida. Podemos ali, como num *espelho*, descobrir a nós mesmos, e observar nossos traços mais minuciosos belamente delineados, adequados à nossa compreensão e reconhecimento” (Solilóquio, 1.3.105). A nobreza da arte reside então na sua “adequação à nossa apreensão e conhecimento”, pois ali os assuntos mais sérios são coordenados aos mais corriqueiros, permitindo que nos reconheçamos na representação elevada do todo natural¹³³. O que se

a noção de desinteresse formulada por Shaftesbury (por contraposição a “prático” e “empírico”) não antecipa a noção kantiana senão nominalmente. Ver *Plástica*, 46-8; 77-8; para uma discussão da questão, ver o artigo de Mortensen, “Shaftesbury and the morality of art appreciation”; sobre a noção de desinteresse em Kant no que respeita à bela-arte, *Crítica do Juízo*, § § 43-54.

¹³³As metáforas a que Shaftesbury recorre nessa passagem fundamental são “*Looking glass*”, “*magical glass*”, “*pocket mirror*” e “*mirror*”. Foucault observa que Platão não autoriza a metáfora do espelho: “para Platão, não se pode simplesmente olhar para si mesmo num espelho. Tem que se olhar dentro de um outro olho, isto é, *em si mesmo*, entretanto *em si mesmo* na forma do olho do outro. E aí, na pupila do outro, a gente se vê: a pupila serve como um espelho. E, da mesma maneira, a alma contemplando a si mesma em outra alma (ou no elemento divino da outra alma) que é como sua pupila, reconhece seu elemento divino”. “Sobre a genealogia da ética”, 65. Comentários detalhados da questão podem ser encontrados em Caselato, op. cit., e Nascimento, op. cit.. Poderíamos ainda lembrar que o *looking glass* em que Alice penetra é, a um só tempo, o campo em

aprende no diálogo socrático não é tanto o conteúdo de uma certa metafísica, mas uma verdade que se expõe pela *caracterização* de quem se envolve em sua busca. Não se trata de um filósofo individual a comunicar-se para um leitor individual, mas da transmissão de uma certa *característica humana* por uma situação filosófica que se institui entre o autor e o leitor. A ciência é assim condição da transparência do *design*.

II

A afirmação de uma *ciência do design* é estratégica na resposta a uma questão que, segundo Shaftesbury, contamina a avaliação da produção artística de seu tempo, o *je ne sais quoi*, expressão cunhada para dar conta de um suposto princípio de possibilidade inexplicável da obra de arte. Em 1758, na *Análise da beleza*, Hogarth, ainda se debatendo contra esse refúgio dos preguiçosos, atribui a origem da questão a Lomazzo, que em 1584 escrevia: “Diz-se que Michelângelo certa vez ensinou a seu discípulo, o pintor *Marco de Siena*, que ele deveria sempre realizar uma figura piramidal, serpentina e multiplicada por um, dois ou três. Nesse preceito reside, em minha opinião, todo o mistério da arte. Pois a principal graça e mistério que pode haver numa pintura é a expressão do *movimento*: que os pintores chamam de *espírito* da pintura” (*Tratado das artes da pintura, escultura e arquitetura*; trad. inglesa Haydock, 1598; *apud. Análise da beleza*, 2-3). Ao que Hogarth acrescenta: “muitos autores desde Lomazzo também recomendaram, nas mesmas palavras, a observância dessa regra; sem compreender seu significado: pois, a não ser que seja compreendida sistematicamente, a questão mesma da graça não pode ser compreendida” (*id.*). é assim que, prossegue Hogarth, Du Fresnoy discorre longamente sobre as regras da beleza somente para concluir que a arte é um “dom raro que o artista recebe antes dos céus do que de sua própria mão e aplicação” (*Da arte gráfica*, 1668; trad. inglesa Dryden, *The art of painting*, 1694). O problema é que, arremata nosso autor, a história desse mal-entendido ecoa nos autores ingleses, e “assim o *je ne sais quoi* tornou-se uma expressão comum para a graça” (*id.* 4).

Para compreender os termos em que Shaftesbury se opõe à solução do “mistério da arte” pelo recurso ao *je ne sais quoi*, vale a pena retomar o problema a partir da perspectiva que sua identidade se desfaz para reencontrar-se a si mesma ao cabo de uma jornada de “formação” (que aqui já seríamos tentados a verter por *Bildung*).

de Boileau, tal como apresentada por Louis Marin. Tradutor de Longino, cujo *Do sublime* publica na França em 1670 como parte de sua própria *Arte poética*, é em Boileau que se encontra o esforço para articular teoricamente o *je ne sais quoi*. A expressão *je ne sais quoi* define-se, como mostra Louis Marin (*Sublime Poussin*), por sua relação com o sublime, uma relação que se articula em dois níveis distintos.

1. Segundo Boileau, no sentido que lhe atribui Longino, o sublime é um *je ne sais quoi* na medida em que pertence à “ordem da apresentação” do discurso artístico em geral, ou seja, o sublime reside num determinado estilo, ou recurso de estilo que se aproveita de “circunstâncias, singularidades e efeitos de sentido”, de um *kairos* propiciado pelas condições internas em que o objeto artístico é construído: é dito da ordem da “apresentação” porque é perceptível pelo receptor da obra, que pode assim considerar sublimes passagens de obras que em si mesmas (i.e., em sua totalidade orgânica) não são sublimes¹³⁴. Mas, como assinala Boileau, sua apresentação não exige nem garante sua *representação*, visto que o sublime nessa acepção não é “alguma coisa que se prova e se demonstra, mas alguma coisa que se faz sentir”. A apresentação sublime como recurso de estilo é indeterminável precisamente porque não depende de um gênero, e nesse sentido deve ser considerada um *je ne sais quoi* (*Sublime Poussin*, 192-3).

2. O segundo nível de articulação entre o sublime e o *je ne sais quoi* pertence à ordem da “razão de seus efeitos”, i.e., da recepção por parte do espectador. Aqui o indeterminável na obra de arte não respeita mais à ordem retórica, mas desdobra-se surpreendentemente em efeitos de impacto subjetivo. Marin: “a apresentação sublime é ela mesma sublime, é um efeito/afeto sem diferença articulável, não é *uma* paixão, mas o *pathos* de todas as paixões; não é uma emoção, mas a *moção* de todas as emoções: em suma, um indefinível, um irrepresentável, um inclassificável” (193). Se antes ao menos era possível delimitar (ainda

¹³⁴Longino: “pois não é à persuasão, mas ao êxtase que a natureza sublime conduz os ouvintes. Seguramente por toda parte, acompanhado o choque, o maravilhoso sempre supera aquele que *Visa* a persuadir e agradar; já que o ser persuadido, na maior parte do tempo, depende de nós, enquanto aquilo de que falamos aqui, trazendo um domínio e uma força irresistíveis, coloca-se bem acima do ouvinte, e a prática da invenção, a ordem e a organização da matéria, nós as vemos aparecer penosamente, não a partir de uma passagem, nem mesmo de duas, mas da totalidade do tecido de discurso; enquanto o sublime, quando se produz no momento oportuno, como o raio ele dispersa tudo e de imediato manifesta, concentrada, a força do orador”. *Do sublime*, I.4.44.

que não determinar) o sublime, agora nem mesmo isso resta, e o espectador vê-se imobilizado diante do que se descreve como “um desfalecimento da identidade do sujeito, uma desapropriação do sujeito a si mesmo” (193). O sublime é assim a nomeação do *je ne sais quoi*, o termo conceitual que designa sem determinar ou circunscrever a anulação da subjetividade pelo *pathos* artístico.

Ainda com Marin, acompanhemos as implicações artísticas do movimento conceitual efetivado por Boileau. O *je ne sais quoi* seria um “fim da própria arte que designaria sua destinação e cessação”, ou nas palavras de Boileau, “o sublime é esse não sei quê sem o qual a beleza não teria nem graça nem beleza”; “o sublime”, prossegue Marin, “*acrescenta-se* à beleza como um *suplemento*, ele nomeia aquilo sem o quê a beleza não seria bela”; por fim, “a posição, o lugar desse “não sei quê” está no limite da forma bela, no limite da forma bela que a ilimita, que é sua ilimitação, sua indefinição, mas que é o espaço, o lugar, a linha onde a forma encontra o limite” (*Sublime Poussin*, 194). A beleza não conteria em si mesma o fundamento imanente de sua própria efetividade, daí a importância da indeterminação na obra de arte: é nela que residiria o princípio animador da beleza, sem o que esta não existiria. Ora, essas implicações propriamente estéticas não deixam de remeter ainda a um fundamento metafísico preciso e que é fundamental assinalar para nossos propósitos. Pois afirmar, com Boileau, que no sublime como acréscimo a arte encontra sua beleza implica em negar a arte como *mimesis*: “não é”, diz Marin, “a imitação por semelhança que faz o poeta e o poema, pois isso seria limitar a poesia apenas às ações, paixões e caracteres humanos; a poesia, diferentemente das outras artes do discurso, encontra sua fonte no entusiasmo, movimento natural do espírito levado pelas *phantasiai* que lhe são apresentadas pela luz de um deus, de um gênio ou de um demônio” (*Sublime Poussin*, 194-5).

Nisso tudo se reconhece o contrário mesmo do que Shaftesbury se esforça por estabelecer. Contra a imanência da beleza, a transcendência do sublime; contra a especificação natural de formas genéricas, a indeterminação constitutiva da forma; contra a imitação natural de caracteres e ações, o entusiasmo; contra a “transparência”, o “obstáculo”, evocando a célebre expressão de Starobinski sobre Rousseau. Se é claro, assim, que o sublime de Boileau representa a negação da definição da arte por Shaftesbury, o que está em jogo não é apenas o estabelecimento de um *corpus* para uma “teoria da arte”,

mas a própria inteligibilidade do mundo, a transparência do *design*. O “verdadeiro mistério” da arte é o processo de invenção enquanto processo de seleção e crítica das formas que se oferecem à mente do artista, e não num suposto “dom celestial” que a fórmula *je ne sais quoi* denomina sem explicar (Plástica, 7-8)¹³⁵. O problema todo então gira em torno da necessidade de determinar um sentido definidor da “arte natural” e da “arte artística” que deve ser captável numa *exposição* na própria formação do objeto artístico¹³⁶. Nessa perspectiva, a “ciência do desenho” é antes um órgão da metafísica do que uma derivação dela¹³⁷; e, se é verdade que ela permite compreender racionalmente o “mistério da arte”, deve-se entender que essa capacidade estende-se à toda *arte*, à arte humana como à arte da natureza.

A importância da ciência do desenho envia-nos assim à questão do entusiasmo, que, como se sabe, ocupa um lugar privilegiado na reflexão de Shaftesbury, a ponto de por vezes ser mesmo de sua filosofia ter sido, não sem motivos, descrita como “filosofia do entusiasmo”, ainda que nem sempre se tenha explicado devidamente o que isso quer dizer, que se tenha interpretado os textos de Shaftesbury para mostrar como e porquê estaríamos

¹³⁵A necessidade de tornar transparente o sublime artístico – da natureza e da obra de arte, entenda-se bem –, é retomada por Kant em outra chave. Pois se o gênio é condição de possibilidade da obra, e assim desfaz-se a obscuridade da possibilidade de sua produção, o sentimento do sublime que arrebatava o espectador, se bem entendido, é signo da imensidão da lei moral, e assim é compreendido pela razão ali onde a imaginação falha. Ver *Crítica do Juízo*, §§ 23-28.

¹³⁶O comentário clássico de Panofsky permite medir a distância que separa Shaftesbury de Plotino e de uma certa tradição do platonismo: “portanto, se a crítica platônica censura as artes por fixarem continuamente o olhar interior do homem nas imagens sensíveis, isto é, por lhe impedirem a contemplação do mundo das idéias, a defesa que lhes consagra Plotino condena as artes a um trágico destino: dirigir o olhar interior do homem sempre para além das imagens sensíveis, ou seja, abrir-lhe uma perspectiva para o mundo das idéias, mas ao mesmo tempo velá-la. Enquanto imitações do mundo sensível, as obras de arte são desprovidas de uma significação mais elevada, espiritual, ou, se preferirmos, simbólica; mas, enquanto manifestações da Idéia, elas são então privadas de sua finalidade e sua autonomia próprias; e tudo se passa como se a teoria das idéias, para não ter de abandonar o ponto de vista metafísico que é o seu, se visse obrigada em ambos os casos a contestar a obra de arte”. *Idéia*, 33-4.

¹³⁷Por isso não nos parece adequado falar, como Cassirer, numa derivação da “estética” a partir de uma doutrina moral e outra do conhecimento (*Platonic Renaissance in England*, 195-6). Assim como, por outro lado, é exagerado dizer, como faz Dorothy Schlegel, que a “crítica da arte” é mero pretexto para um ataque à “revelação” (*Shaftesbury and the French Deists*, 3).

diante de uma “filosofia do entusiasmo”. Não é suficiente, para isso, apontar para o nascimento dos temas desenvolvidos em seus textos “teóricos” na *Carta sobre o entusiasmo* ou na versão inicial de *Os moralistas*, intitulada *O entusiasta sociável*¹³⁸. Não queremos com isso propor aqui uma interpretação exaustiva da questão, o que requereria, a nosso ver, não apenas uma leitura cuidadosa de seus textos nessa chave, como ainda uma referência a um quadro histórico-político determinado em que o problema do entusiasmo se põe na Inglaterra¹³⁹. Mas é possível, sem desviar a análise para uma questão que não nos cabe discutir aqui, mostrar como ela se situa em relação ao problema da *ciência do design* e do *je ne sais quoi*.

A abertura da *Carta sobre o entusiasmo* é significativa porque introduz a questão não do ponto de vista da inspiração profética que parece ter motivado o escrito e é discutida amplamente em seu decorrer¹⁴⁰, mas sim da inspiração poética, situada na perspectiva “dos antigos”: “estabeleceu-se junto aos poetas o costume de se dirigir, na abertura de sua obra, a alguma *Musa*: e essa prática dos antigos angariou tamanha reputação, que até hoje constatamos que é imitada constantemente. Não posso deixar de pensar, no entanto, que essa imitação, aceita como moeda corrente por outros juizes, deve, num momento ou outro, ter chamado a atenção de vossa senhoria (...) Deveis certamente ter observado nossos poetas sob um constrangimento notável, quando obrigados a assumir esse caráter: e talvez tenha indagado, por que a afetação (*air*) de *entusiasmo*, que convém a um antigo com tanta graça, é tão sem espírito e estranho num moderno” (*Carta*, 1.7). O entusiasmo é assim uma

¹³⁸O estudo de Grean, *Shaftesbury's philosophy of religion and ethics: a study of enthusiasm*, embora correto em diversas análises pontuais, não apresenta uma interpretação da filosofia de Shaftesbury a partir do entusiasmo, mas sim *sobre* o entusiasmo, i.e., como um tema, não como motivo. Jaffro, ao contrário, compreende o aporte da questão adequadamente. Ver *Éthique de la communication et art d'écrire*, op.cit.

¹³⁹Para o entusiasmo como tema da filosofia inglesa dos séculos XVII e XVIII, o leitor pode consultar, com proveito variável, S. Tucker, *Enthusiasm, a study in semantic change* (1972); Heyd, *Be sober and reasonable: The critique of enthusiasm in the 17th and 18th centuries* (1995); C. Hawes, *Mania and literary style: the rhetoric of enthusiasm from the ranters to Smart*. Cambridge, CUP, 1996. Sobre a dimensão histórica do entusiasmo como fenômeno social e político, o estudo de Christopher Hill, *The world turned upside down* permanece como a referência obrigatória.

¹⁴⁰Para a inserção histórica do texto de Shaftesbury, ver a introdução de Wolff à sua edição da *Carta*, *An old-spelling critical edition of Shaftesbury's A letter concerning enthusiasm and An essay on the freedom of wit and humour*. Nova York, 1988.

condição em que o poeta se encontraria no momento da inspiração, a comunicação, pelas musas, de um conteúdo ou de uma verdade a ser exprimida na poesia. Dados os precedentes estabelecidos nesta análise, poderíamos dizer, portanto, que a comunicação das musas nada mais seria do que a percepção inicial do poeta de que teria alcançado a ordenação das formas que compõem o todo de sua obra a ser exprimida no seu “desenho”, a linguagem. Afetação certamente, mas, ao menos no caso dos antigos, graciosa; por que então sua inadequação num moderno? Shaftesbury prossegue: “mas, quanto a essa dúvida, vossa senhoria logo se resolveria: e ela serviria apenas para que vos ocorresse uma reflexão que muitas vezes fizestes, em muitas outras ocasiões; *que a verdade é a coisa mais poderosa no mundo*, visto que até mesmo a própria ficção deve ser governada por ela, e apenas pode aprazer por sua semelhança. A aparência de realidade é necessária para tornar a representação de qualquer paixão agradável: e, para comover os outros, devemos primeiro comover-nos nós mesmos, ou ao menos parecer comovidos, a partir de algum fundamento provável. Ora, como seria possível que um moderno, que sabidamente nunca louvou **Apolo**, ou teve divindades tais como as *musas*, possa nos persuadir a compartilhar de sua pretensa devoção, e levar-nos, por meio de seu falso zelo, a uma religião fora de época? Mas, quanto aos antigos, é notório que derivaram tanto sua religião quanto a política das *musas* da arte. Quão natural, portanto, não seria para qualquer um daqueles tempos, mas especialmente para um poeta, se dirigir, em rasgos de devoção, a essas reconhecidas patronas do engenho (*wit*) e da ciência (*science*)? Aqui o poeta pode com probabilidade fingir um êxtase, ainda que não o sentisse: e, mesmo supondo que fosse mera afetação, se pareceria, no entanto, com algo natural, e não poderia deixar de aprazer” (*Carta*, 1.7-8). A simulação da inspiração divina é permitida porque se trata de recurso retórico para a comoção do leitor, recurso que somente cabe, no entanto, para aquele que *realmente* sente o êxtase da criação em si mesmo. Para os antigos, essa seria mais uma questão de análise do que de investigação: pois o êxtase interior da criação era real, na medida em que encontrava respaldo numa religião onde o culto dos deuses era idêntico ao culto da ordem e da beleza. De outra maneira: a criação poética na antigüidade seria, ela mesma, ato religioso; ou, se se preferir, o culto e a crença religiosos seriam, eles mesmos, *poéticos*.

Num caso, o chamado divino é pela inserção na ordem, pela consideração do *telos* que organiza e dispõe a ordem divina da natureza a partir de seu interior; no outro, a

pretensão à superioridade, à posição privilegiada que se arroga o profeta supostamente favorito da divindade. Shaftesbury censura no entusiasmo religioso seu caráter intrinsecamente anti-sociável. Para que a sociabilidade humana seja elevada à potência do desígnio da natureza, é preciso que, na esfera política, da sociabilidade em vias de cultivo, seja observado o pressuposto de que todos os homens situam-se no mesmo nível de acessibilidade em relação à verdade religiosa, sem que alguns tenham o privilégio do papel intermediário entre o restante dos homens e uma suposta “revelação”. A censura dirige-se implicitamente a toda religião estatutária, mas também ao ateísmo enquanto princípio de crença que anima uma seita filosófica (como, no entender de Shaftesbury, é o caso do epicurismo): “Eu questiono mesmo se alguma coisa, além do mau humor, pode ser a causa do ateísmo. Pois há tantos argumentos para persuadir um homem de humor correto que, quanto ao que importa, todas as coisas são generosamente e bem dispostas, que seria impossível que ele tivesse tão pouca estima pelas coisas, a ponto de imaginar que todas elas se sucedem fortuitamente, e que *o mundo*, por mais venerável e sábia que seja a face com que se apresenta, não tivesse, em si mesmo, sentido ou significado. Portanto, estou persuadido de que nada, além do mau humor, pode alimentar pensamentos desagradáveis de um supremo condutor. Nada pode nos persuadir de casmurrice ou amargura num tal ser, senão o sentimento prévio de algo desse gênero quanto a nós mesmos. E, se receamos trazer o bom humor à religião, ou pensar com liberdade e cordialidade num objeto tal como **Deus**, é porque concebemos o objeto tal como nós mesmos, e dificilmente podemos ter uma noção de *majestade* e *grandeza* sem que a *cerimoniosidade* e a *morosidade* as acompanhem” (*Carta do entusiasmo*, 23). A ilusão antropomórfica que reside na projeção transcendente da divindade opera também na negação absoluta da divindade: assim como o profeta arroga-se o privilégio da comunicação divina, traindo com isso uma presunção de seu caráter, o ateu é entusiasta porque se coloca na posição de quem decifrou um mistério tão distante da compreensão humana – que a totalidade não tem sentido – a ponto de negar à propensão da espécie ao belo qualquer relevância¹⁴¹.

¹⁴¹O comentário de More a respeito das afinidades eletivas entre entusiasmo religioso e ateísmo é um primor de perspicácia e ironia: “Ateísmo e entusiasmo, mesmo que pareçam opostos extremos um ao outro, no entanto concordam em muitas coisas. Deixando de lado sua conspiração contra o verdadeiro conhecimento de Deus e da religião, é comum que sejam cultivados, em sucessão, numa mesma predisposição. Pois o mesmo

Não se trata, no entanto, de denunciar o entusiasmo religioso que os autodenominados profetas com tanto fervor assumem, mas sim de penetrar na lógica que anima essa postura. A Shaftesbury não interessa suprimir esse desvio em relação à ortodoxia religiosa precisamente porque esta também padece do mesmo mal, a projeção antropomórfica de uma deidade que controla o mundo como se este fosse uma criação exterior a ela. O fervor religioso por si mesmo não é condenável (suas vítimas “não têm a noção correta”), por sua vez, porque traz um germe de verdade, a ligação do homem a um princípio supremo, que no entanto é distorcido pela projeção transcendente¹⁴². Ele não deve ser abandonado, mas antes cultivado, e sua rejeição traz um perigo: “tente filosofar nesse registro, e veja o que acontece. Corrija a idéia vulgar. Prive a deidade de tudo que consideramos felicidade e bem: retira dela o que reconhecemos como poder, o que louvamos como supremo e poderoso: o que resta? Qual não seria o efeito? Onde poderia residir a piedade? Onde a adoração, a reverência, a estima? De que maneira poderíamos admirar ou respeitar um tal ser a não ser comparando-o a um grande príncipe ou a um homem digno? --- Ora, qual o remédio, qual a cura? --- Somente isto: considerar o que é excelente e bom, e o que não é. (...) Numa palavra: se quisermos assumir e admirar a deidade; se quisermos abrir caminho para a verdadeira veneração, honra, admiração ou estima; ou atribuímos a **ela** o que admiramos como bom e excelente: ou não mais admiraremos como boas e excelentes as coisas que não podemos lhe atribuir” (*Exercícios, Deidade*, 117-18). O embate com o antropomorfismo é explícito e necessário: compreender

temperamento que leva um homem a dar ouvidos aos comandos magisteriais de uma *fantasia* sobrecarregada em detrimento das calmas e cautelosas sugestões da livre *razão*, é um hospedeiro que, em outro momento, acolhe e protege esses convidados malignos (...), que não se contentam e refestelar-se alternadamente, mas nutrem um ao outro instalando-se em muitas pessoas. Pois a pretensão do ateu à perspicácia (*wit*) e à razão natural confirmam que a razão não é um guia seguro até Deus: e o entusiasta, que toma com firmeza os devaneios de sua própria fantasia tumultuada por princípios inegáveis do conhecimento divino confirma o ateu, para quem a religião e a noção de um Deus não passam de incômodos de uma melancolia encenqueira”. *Enthusiasmus triumphatus*, p. 1.

¹⁴²Shaftesbury concede mesmo à “superstição moderna” a vantagem histórica em relação a formas bárbaras (no sentido de não-gregas) de religiosidade: “se a superstição moderna te perturba, agradeça por não ser indiana e bárbara; que não envolva sacrifício humano; que não sejam druidas. Entrementes, imites a castidade, decência e santidade dos Antigos: lembre-se de Xenofonte: de Marco: de Sócrates e de suas últimas palavras” (*Exercícios, Deidade*, 118).

a deidade a partir de um “grande homem” não é projetar nela o que é humano, mas antes ver no humano o que é divino.

Entende-se agora a dificuldade com que o poeta moderno se vê às voltas. A atividade a que se dedica é separada da religião de seu tempo assim como, nesta, os homens separam-se da divindade, procurando-a noutra lugar que não dentro de si mesmos. Superar a religião da transcendência e instituir o culto da beleza, essa é a tarefa do poeta, cuja importância e dificuldade não deve, no entanto, ser encarada como signo de uma decadência em relação aos antigos, mas sim da grandeza do desafio dos modernos. Não deixa de ser curioso, portanto, que o renascimento da linguagem das formas tenha sido propiciado precisamente ali onde o domínio da superstição é o mais feroz e impiedoso: “é triste considerar que a ascensão ocasional da pintura se deu principalmente no principado papal, pois seu aperfeiçoamento e cultivo dirigiu-se inteiramente para alimentar e sustentar a superstição, por meio de formas horríveis e a exaltação da paixão vil da moderna devoção mendicante e do **entusiasmo** ignóbil” (Plástica, 93). O surgimento da pintura “infelizmente” se dá sob a égide da superstição católica, que, no entanto, pelo culto das imagens banido no protestantismo, conserva o germe que permite o crescimento da linguagem plástica. Deveríamos então nos surpreender com esse elogio do “papismo”, que Shaftesbury, como bom *whig*, pessoalmente sempre detestou? Não, se lembrarmos que, afinal, o que importa é ter sempre em mente uma “outra relação”, que permite vislumbrar um sentido para além das configurações aparentes que o impulso em direção ao divino assumem entre os homens. A transparência do *design* não se institui pela rejeição das formas que adquirem relevo na linguagem da transcendência, mas antes por um trabalho interior à linguagem que permite a absorção do que se manifesta como ideologia no interior do verdadeiro discurso – *plástico* – que adere à totalidade e desvela seu sentido por meio de uma atividade formante. Da mistificação da divindade à transparência do *design*, percorre-se o caminho que leva do fanatismo cego ao entusiasmo clarividente¹⁴³.

¹⁴³Deve-se a Laurent Jaffro a compreensão exata da dimensão do entusiasmo na filosofia de Shaftesbury: “um dos principais interesses da teoria das *fleeting forms* para uma investigação sobre o entusiasmo é que, ao ilustrar perfeitamente o princípio de personificação, ela sugere, por outro lado, a única saída possível da indiferenciação primitiva” (p. 88). Essa leitura, reforçada pelo texto de *Plástica* e da própria *Carta sobre o entusiasmo*, é particularmente sugestiva para uma interpretação sistemática da filosofia de Shaftesbury: A questão do entusiasmo é central ali precisamente porque se trata de uma manifestação da mente que

A reserva de Filócles em relação ao sentimento do entusiasmo é, certamente, legítima: “todos aqueles que imergem nessa via *romântica* são considerados como pessoas inteiramente fora de si (*out of their wits*), ou então exaltadas por *melancolia* e **entusiasmo**. Reconheço que sempre que vi a minha fantasia trilhar essa via, controlei-me, sem saber o que me possuía quando fui passionalmente atingido por objetos desse gênero” (*Moralistas*, 3.2.101). O retiro solitário é, por um lado, adequado ao entusiasta, porque significa o reconhecimento de que sua condição não é comunicável. Ao invés de arrogar-se uma posição de superioridade, o entusiasta reflete sobre sua condição especial em busca de sua regulação. É importante que se observe que não se trata de rejeitar ou afastar o entusiasmo, mas antes de modificá-lo, para que se torne princípio de produção de uma verdade, e não se apresente enquanto tal, sucessão descontrolada de manifestações sem *telos* discernível. A passagem do entusiasmo religioso ao entusiasmo sociável significa transformar o entusiasmo em algo comunicável na esfera da enunciação racional do mundo. Se na religião o entusiasmo comunica-se como um surto que se espalha em meio à multidão, na arte pictórica ele reside no processo de produção, e sua comunicação se dá pelas formas que compõem o todo resultante desse processo. Num caso, o que se dissemina é epidemia; no outro, assentimento¹⁴⁴

permanece no terreno da indiferenciação. A crítica é o que permite direcionar esse impulso, transformando-o em forma formante; mais ainda, no entusiasmo residiria o princípio de toda atividade formante da mente humana e, assim, poderia ser considerado como princípio fundamental da possibilidade de naturalização do homem.

¹⁴⁴Sabe-se o proveito que Kant tirará dessa lição. Se a Reflexão 6050 (*Von der philosophischen Schwärmerei*) ainda situa o entusiasmo no mesmo campo do dogmatismo em metafísica, compreendendo-o a partir de um apego descuidado à noção de “intuição intelectual” (como no escrito satírico *Sonhos de um visionário*, 1765), a intervenção de Kant na polêmica entre Mendelssohn e Jacobi (o *Pantheismustreit*) por meio do opúsculo *Que significa orientar-se no pensamento?* (1786) vai além e aponta para as implicações *políticas* do entusiasmo filosófico, também presentes na digressão sobre Platão no § 62 da *Crítica do Juízo*. Mas Kant, como bom discípulo de Shaftesbury, sabe que o entusiasmo não pode nem deve ser extirpado, mas redirecionado: é assim que o *Conflito das Faculdades* falará, em 1797, num entusiasmo legítimo como sentimento interno que acompanha a reflexão do Juízo que se vê obrigado, diante da Revolução na França, a uma compreensão da História (já podemos utilizar o maiúsculo) como palco do aperfeiçoamento moral da Humanidade.

A sugestão que apresentamos no início de nossa análise parece assim ser reforçada pela consideração do entusiasmo. O germe de verdade desse arrebatamento que se manifesta na religião reside no impulso intuitivo em direção ao divino, que, uma vez modulado pela linguagem das formas, abandona a ilusão da transcendência para mostrar ao homem a divindade em si mesmo¹⁴⁵. Se Shaftesbury vê no senso moral a disposição natural que impele o homem à beleza e à ordem, e cujo cultivo leva a uma compreensão racional onde beleza e ordem passam a ser atributos da totalidade, o entusiasmo é o grau superior dessa progressão, onde a compreensão torna-se, nas palavras de More, “sagacidade divina” que contempla a ordem a partir da perspectiva do *telos imanente* que a anima, possibilitada pela ação moral: “é impossível que uma *ordem divina* como essa seja contemplada sem êxtase e raptos; pois mesmo nos objetos mais comuns da ciência e das artes liberais o que concorda com a justa harmonia e proporção transporta aqueles que têm algum conhecimento ou prática nelas” (*Investigação*, 1.3.225)¹⁴⁶.

¹⁴⁵O espírito da análise do entusiasmo por Shaftesbury é o mesmo que orienta Locke, mas os resultados são significativamente diferentes, como mostra o diagnóstico que Locke apresenta para o que considera uma perturbação a ser tolerada, mas que confronta a verdade da razão e da religião revelada: “entendo propriamente por entusiasmo aquilo que, não se fundando nem na razão, nem na revelação divina, mas surge dos enganos de um cérebro fervilhando, mesmo assim opera, uma vez estabelecido, sobre a persuasão e as ações dos homens mais poderosamente do que razão, revelação divina ou ambos: pois os homens obedecem mais prontamente aos impulsos que recebem de si mesmos; e agem mais vigorosamente quando levados por um movimento natural. Pois o poder do engano, como um novo princípio, leva tudo consigo uma vez tenha suplantado o senso comum, e liberado-se de todo constrangimento da razão e limite da reflexão, e tenha se instituído como autoridade divina, com a colaboração de nosso próprio temperamento e inclinação” (*Ensaio do entendimento humano*, 4.19.699).

¹⁴⁶O entusiasmo afasta-se da “inspiração divina”, pois resulta antes do processo de realização de uma potencialidade natural. No quadro da produção artística, isso introduz uma ressalva fundamental: o artista não é “inspirado” pela natureza, mas antes recebe dela uma “propensão”. Shaftesbury retoma assim a exigência aristotélica: “sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza, os que ao princípio foram mas naturalmente propensos para tais coisas, pouco a pouco, deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos (...) A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitaram as ações nobres, e dos mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis” (*Poética*, 4.15; 16. 1448 b). Desde as formas mais toscas, a imitação se *especifica*, e daí procede à realização de toda *potencialidade* inscrita na forma, processo que a define enquanto tal.

A afirmação do entusiasmo como sentimento da compreensão mais essencial do todo implica, portanto, numa recusa das analogias da metafísica presa à transcendência, que não servem nem mesmo como descrição aproximada do caráter da divindade: “Pode-se dizer que aquele que age perfeitamente é semelhante a um excelente geômetra; *a um bom arquiteto, que escolhe o lugar e os materiais destinados à construção da maneira mais vantajosa, sem deixar nada de discordante, ou que seja destituído da beleza a que é suscetível; a um bom pai de família, que emprega seus bens de maneira a não deixar nada inculto ou estéril; a um hábil condutor que escolhe o caminho menos acidentado possível; a um sábio autor que dispõe o máximo de realidade no menor volume possível*” (Leibniz, *Discurso de metafísica*, 3.31). A série de analogias porque invoca sempre a relação de transcendência entre o criador e sua obra, e implica, nos termos de Shaftesbury, uma relação artesanal e não propriamente artística. Ausente do elenco aproximativo de Leibniz, o artista é invocado pela imagem, que já sabemos ser inaceitável para Shaftesbury, do artesão.

Como Shaftesbury, Leibniz também recusa os **“inovadores mais recentes** [os espinosistas], cuja opinião é de que a beleza do universo e a beleza que atribuímos às obras de Deus não passam de quimeras dos homens, que concebem Deus tal como a si mesmos” (*Discurso*, 1.27). Banir a beleza do mundo como mera ilusão é certamente inaceitável; mas onde Shaftesbury concede a Espinosa, no caráter imanente da divindade ao mundo, essa concessão só é possível porque acompanhada de um esforço crítico de compreensão do *telos* imanente ao mundo. A crítica da impostura implícita no *je ne sais quoi* na arte vale também para o *je ne sais quoi* na religião transcendente, sempre entusiástica¹⁴⁷. Por isso, a

¹⁴⁷Para as implicações políticas do *je ne sais quoi* ver Arantes, “Quem pensa abstratamente?”. O autor corretamente identifica no apego a esse “elemento de imprecisão”, no gosto como na política, um traço do conservadorismo que marca a reflexão “moderna (isto é, inglesa)” e culmina nas considerações de Burke sobre a tão temida Revolução Francesa. Note-se, de passagem, que o esquecimento em que cai a filosofia de Shaftesbury na Inglaterra após o século XVIII parece tributário da disseminação desse conservadorismo que relega a tradição republicana e radical a um segundo plano sem expressão política e nem mesmo intelectual. Basta pensar no triste caso de Wordsworth e Coleridge, cujo entusiasmo pela Revolução logo recrudesceria no conservadorismo *tory* de pior tipo. Por outro lado, o radicalismo de Blake, largamente inspirado em Milton, não mostra nenhum tipo de preocupação propriamente política, e seus desvarios permanecem no terreno seguro do misticismo. Se é mesmo assim, em Shaftesbury temos um dos derradeiros interlocutores

convergência que Shaftesbury leva a cabo entre a atividade artística e a atividade moral, a linguagem das formas e o rigor do conceito, nem mesmo se põe para Leibniz como projeto: “quando consigo reconhecer uma coisa entre outras, sem poder afirmar no que consistem suas diferenças ou propriedades, o conhecimento é confuso. É assim que por vezes sabemos *claramente, sem dúvida de qualquer tipo*, se um poema ou um quadro é nem ou mal feito, pois há um je ne sais quoi que nos satisfaz e nos toca” (*Discurso*, 24.69)¹⁴⁸. Conceder lugar a um princípio articulador que se sabe presente mas não se é capaz de determinar é dar razão a Espinosa: pois então o *je ne sais quoi* pode ser revertido em projeção antropomórfica. Não se trata tanto de um apego à beleza como meio de compreensão da totalidade, mas o belo é para Shaftesbury a própria possibilidade de expressão e compreensão da verdade do todo¹⁴⁹.

articulados de um tipo de expressão política que o pacto conservador tratou de banir da Grã-Bretanha até os dias de hoje.

¹⁴⁸As afinidades entre Leibniz e Shaftesbury são tema antigo. O próprio Leibniz não hesita em apontar para as afinidades que vê entre a *Os moralistas* e sua *Teodicéia*: “encontrei ali a expressão quase inteira de minha Teodicéia, antes que esta viesse à luz. O universo inteiro como uno, sua beleza e harmonia universal, a dissipação do mal real em relação ao todo, a unidade das verdadeiras substâncias, a grande unidade da substância suprema da qual todas as outras emanam – tudo isso é mostrado sob a mais bela luz que há no mundo. Faltam apenas a harmonia pré-estabelecida, o banimento da morte e a redução da matéria, ou do múltiplo às unidades ou substâncias simples”. Leibniz a Coste, 03/05/1712. *Briefwechsel*, p. 429-430. Que um estudioso moderno possa reafirmar sem mais essa suposta identidade é, no entanto, surpreendente: “de maneira geral, *Os Moralistas* é um ensaio que expõe a filosofia do otimismo, e Leibniz, cuja Teodicéia aparece no ano seguinte, declarou que antecipava a maioria de suas teorias”. Brett, *The third Earl of Shaftesbury: a study in 18th century literary theory*, p. 63. Contra essa interpretação, ver Jaffro, *Étique de la communication*, passagem op. cit.; para uma análise detalhada da questão, ver Bacharach, *Shaftesburys Optimismus und sein Verhältnis zum Leibnizschen* (1912).

¹⁴⁹A observação de Cassirer, na intenção adequada, permanece mais próxima de Leibniz do que de Shaftesbury: “a mais pura harmonia entre o homem e o mundo é possibilitada unicamente por meio da beleza. Pois então o homem não apenas compreende mas experimenta e sabe que toda ordem e regularidade, toda unidade e lei dependem de uma mesma forma original presente imediatamente no homem e em todas as outras criaturas. A verdade do universo como que se pronuncia pelo fenômeno (*sic*) da beleza; deixa de ser inacessível e assume um meio de expressão, uma linguagem na qual o significado da verdade, seu verdadeiro *logos*, é completamente revelado”. *Filosofia da Ilustração*, 314-15.

A distância que separa a exposição filosófica – entendida como sistemática no mau sentido, i.e., *artificial* – da exposição artística enquanto verdadeiro órgão da filosofia é o que impede a uma qualquer compreensão do que está em jogo, e permite à outra uma sistematicidade artisticamente constituída que adere à estrutura do real: “por isso *Hobbes* e *Locke* são o mesmo homem, têm no fundo o mesmo gênio: ‘a *beleza* não é nada!’; a *virtude* não é nada – E assim ‘a perspectiva não é nada, a música não é nada’ – Mas nelas encontra-se a realidade mais importante das coisas, especialmente a beleza e a perfeição da ordem” (*Plástica*, 73). A linguagem das formas é a única possível para a filosofia¹⁵⁰.

¹⁵⁰Se na *Carta sobre o desenho* a pintura recebe o adjetivo de “ciência vulgar” (p. 1), o prefácio a *Plástica* afirma que a consideração da pintura “destes caracteres secundários ou sub-partes” tem como objetivo “sustentar os caracteres mais elevados (...) Presume-se que os assuntos de que aqui se trata não digam respeito a mais do que os prazeres e diversões ordinárias do mundo elegante. Mas, por mais que sejam assim considerados; se nosso autor tiver a boa fortuna de torná-los mais especulativos, e, em verdade mais adequados ao gosto e ao juízo, terá motivos para contentar-se com sua empresa” (*Plástica*, 96). No comentário de Piselli, “os caracteres secundários são a essência traduzida na linguagem da forma pictórica e poética; eles constituem a verdade plástica que eleva a pintura da posição de inferioridade à especulação filosófica” (*Shaftesbury: estética e cosmologia*, p. 455). Se mantidas exclusivamente como assunto do mundo

5. Conclusão. A Filosofia ou o Ideal da Crítica.

Naquilo que se chama filosofia da arte falta habitualmente uma das duas: ou a filosofia, ou a arte.

Friedrich Schlegel, *Lyceum*, fragmento 12.

Traduzido por Márcio Suzuki.

É célebre a distinção que Locke propõe, em seu *Ensaio sobre o entendimento humano*, entre engenho (*wit*) e juízo (*judgement*): “se dispor de nossas idéias prontas na memória consiste a prontidão do talento (*quickness of parts*); em tê-las sem confusão, e na capacidade de distinguir com precisão (*nicely*) uma coisa de outra, quando a diferença entre elas é mínima, consiste, em grande medida, a exatidão do juízo e a clareza da razão que se observa mais em alguns homens do que em outros. Por isso talvez tenha sentido a observação segundo a qual os homens que têm muito engenho e memórias à mão nem sempre têm o juízo mais claro, ou a razão mais penetrante. Pois como o *engenho* consiste principalmente em reunir as idéias e em conjugá-las com rapidez e variedade, quando entre elas se encontra uma semelhança ou congruência qualquer, compondo assim retratos (*pictures*) e visões agradáveis na fantasia: o *juízo*, ao contrário, reside precisamente no outro lado, na separação cuidadosa de uma idéia da outra, quando entre elas se encontra uma diferença mínima, evitando assim que a similitude nos engane e a afinidade leve-nos a tomar uma coisa pela outra. Esse procedimento é contrário à metáfora e à alusão, nas quais principalmente residem o entretenimento e o agrado do engenho” (*Ensaio*, 2.11.156). Essa definição fez escola, mas nem por isso se esgotou seu significado, que vale analisar ainda uma vez.

Qual é sua função no argumento do *Ensaio*? Distinguir entre engenho e juízo é importante porque para o conhecimento adequado das idéias e de suas relações é preciso *discernir* entre elas, para que a “similitude” a “metáfora” e a “alusão” não nos deixem tomar uma coisa pela outra somente porque entre elas parece haver uma afinidade. Mas de onde vem que nos deixemos levar pelo engenho e não pelo juízo; por que o primeiro é mais convincente do que o segundo? Locke: “o engenho atinge a fantasia com tanta vivacidade, elegante, as formas plásticas permanecem *secundárias*; quando se procura por sua verdade com gosto e juízo, descobre-se ali a expressão mesma dos caracteres primários que concernem à filosofia.

e assim é tão aceitável para as pessoas, porque sua beleza aparece à primeira vista, e não se requer esforço do pensamento para examinar se ali se encontra verdade ou razão. Sem inquirir mais, a mente descansa satisfeita com o agrado do retrato e a jovialidade da fantasia” (*idem*, 156-7). O engenho seduz, enquanto o juízo requer esforço: o agrado da beleza opõe-se sorrateiramente à verdade e à razão, e por isso deve ser evitado quando se trata do *conhecimento* das idéias. Locke separa, portanto, a função “estética” da função “epistemológica” da mente, e a beleza é relegada ao mero *agrado*, um papel importante, sem dúvida, mas inteiramente distinto da seriedade do conhecimento¹⁵¹.

Se essa distinção justifica-se no interior do argumento de Locke, ela responde, por outro lado, a um problema que se põe no interior na linguagem. Pois a definição do *wit* como “engenho” tem por função determinar o seu campo semântico e evitar qualquer tipo de dubiedade em seu significado. Locke sabe muito bem que isso é necessário precisamente porque, quando fala num *wit*, a língua inglesa está longe de atribuir a esse termo um significado específico. Que se tome, por exemplo, sua entrada no *Dicionário* de Johnson, publicado anos depois do *Ensaio* de Locke, e se perceberá a dificuldade da questão: “*Wit*. 1. Os poderes da mente; as faculdades mentais; o intelecto. Esse é o significado original. 2. Imaginação; prontidão da fantasia. (Locke). 3. Sentimentos produzidos pela prontidão da fantasia. 4. Homem fantasioso. 5. Homem de gênio. 6. Senso; juízo. 7. Mente sólida; intelecto imperturbado”. O significado de Locke, apresentado no terceiro item (e cuja origem Johnson atribui a Locke) insere-se numa gama de outros significados que por vezes, como em 3. e 4., o reforçam, mas no mais das vezes desautorizam expressamente o uso

¹⁵¹Locke não é o criador da distinção entre *wit* e *juízo*, nem da valorização do segundo em detrimento do primeiro. Ambos se devem, de fato, a Bacon: “A maior e provavelmente mais radical distinção entre a disposição de diferentes homens para a filosofia e as ciências é esta, que alguns são mais vigorosos e ativos na observação das diferenças entre as coisas, enquanto outros observam suas semelhanças; pois uma disposição firme e aguda (*steady and accute*) consegue fixar seus pensamentos, detendo-se e se apegando a um ponto em meio a todas as sutilezas de diferença, enquanto que aqueles que são sublimes e raciocinadores (*discursive*) reconhecem e comparam até mesmo as semelhanças mais delicadas e gerais; e cada um deles incorre em excesso quando se detém em distinções sutis ou em sombras de semelhança”. *Novum Organum*, I.55. Não custa lembrar que a distinção entre esses talentos ocorre precisamente no momento em que Bacon discute a *idolatria* que perturba a imaginação: na filosofia da natureza como na poesia, no juízo como no *wit*, a demência permanece na fronteira não tanto como um “outro” da razão, mas antes como modulação da racionalidade.

proposto por Locke: pois se definirmos *wit* em relação a *fantasia*, não podemos afirmar que se trate do “intelecto”, do “juízo” ou do “gênio”.

Mas não é necessário aceitar, com Addison¹⁵², a operação proposta por Locke. Com efeito, Shaftesbury não apenas a recusa como procede a uma exploração do significado do *wit* que visa dar conta das potencialidades que serão expressas na competente organização do verbete de Johnson. O argumento do *Ensaio sobre o wit e o humor* situa, a partir do próprio título, o *wit* em relação ao humor, um gênero específico de humor que logo é definido como “zombeteiro” (*Wit e humor*, 1.1.37). Shaftesbury indaga: por que rir de humor zombeteiro, esse *wit* que se volta contra a seriedade? Recusando que ele seja de alguma maneira legítimo, “poderíamos ser acusados de ignorância deliberada e idolatria cega, por tomarmos opiniões sem mais, consagrando em nós mesmos noções *idólatras* que não nos dispomos a desvelar ou expor à luz do dia. Mas elas podem ser monstros, e não divindades ou verdades sagradas, mantidos por vontade própria em algum recesso obscuro de nossa mente” (*idem*, 38). O problema se põe então na esfera de opiniões que dizem respeito à religião: aceitá-las sem que sejam oferecidas ao exame dos outros implica no risco de se tomar por divindades imagens monstruosas; pois trata-se aqui de *imagens*: “os espectros poderão impor-se sobre nós enquanto nos recusarmos a mostrá-los de todas as maneiras, exibindo seus contornos e compleições sob todas as luzes” (*idem*). Opiniões religiosas são imagens que se alojam na fantasia, e que, precisamente por se revestirem do manto da seriedade religiosa, se arrogam o direito de ali se instalarem sem um exame prévio que possa determinar sua legitimidade.

¹⁵²No *Spectator*, número 62, Addison retoma e reafirma a oposição entre *wit* e *judgement* explicitamente a partir de Locke. Mas nem por isso se apegava a ela, pois reconhece que “nada é tão admirado e tão mal compreendido quanto o *wit*”, e a oposição ao juízo define *wit* unicamente numa de suas relações. Ver *Spectator*, nos. 35, 58, 62. Certamente a contragosto de Locke, a discussão da questão por Addison já privilegia o território da criação poética, não mais o conhecimento da natureza. Por isso mesmo, quando reaparece em Sterne, a distinção é motivo de troça escatológica: “pois engenho e juízo nunca andam juntos neste mundo, visto serem duas operações muito diferentes entre si, tanto quanto leste e oeste. – Assim é, diz Locke, - assim também são o peidar e o soluçar, digo eu”. *Tristram Shandy*, livro III, “Prefácio”. A possibilidade da tirada vem do fato de o próprio narrador embaralhar o uso das duas faculdades a tal ponto que a distinção entre elas perde o sentido.

Como então saber se elas são verdadeiras ou não? Ora, “supõe-se que a verdade consiga suportar todas as luzes, e aquilo que só pode se mostrar sob uma *certa* luz é questionável. E uma das principais luzes, ou meios naturais, pela qual as coisas devem ser vistas para obter um reconhecimento definitivo, é o *ridículo*, ou a maneira de prova pela qual discernimos o que é apto à zombaria num assunto qualquer” (*idem*). Entendamos o alcance dessa proposição: pois aqui não se trata apenas de defender o direito a uma certa prática social, zombar da opinião alheia. Por que o ridículo é escolhido dentre as possíveis luzes sob as quais a opinião deve ser examinada? Por que não o *discernimento* de Locke? O abrigo nos “recessos obscuros da mente” justifica-se, na opinião religiosa, por se tratar de um “assunto sério”: com efeito, como zombar da divindade? Mas se o assunto é mesmo sério, e a opinião, verdadeira, porque temer a investida? Por que não fazer como Sócrates, e comparecer à encenação das comédias de Aristófanes em que até mesmo sua aparência era vítima de zombaria? O privilégio do ridículo reside, por um lado, em que sua violência é a arma mais eficaz contra a violência da impostura, e a mais inofensiva contra a solidez da opinião legítima. Mas há ainda um outro elemento fundamental, que se compreende na definição aristotélica do ridículo, inserida em outra definição, a da espécie poética *comédia*: “a comédia é imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem dor” (*Poética*, 5.22.1449 a). A comédia, como Aristóteles a define, é espécie de imitação, e o imitar é “congénito no homem (...) própria da nossa natureza” (*idem*, 4.13; 15. 1448 b). O ridículo é assim uma espécie de discernimento *natural*, e, por isso mesmo, o *wit* é engenho, mas também discernimento, faculdade de regulação das fantasias e de sua justa ordenação quando quer que elas se disponham numa organização monstruosa, não divina¹⁵³.

A relevância do *wit* na modulação das fantasias fica clara quando se pensa no desdobramento dessas fantasias em *gêneros*. Locke tinha razão em assinalar que o *wit* é

¹⁵³Não é fortuito que a questão seja posta a partir da imitação cênica, pois o *mis-en-scène* faz parte do movimento de esclarecimento que caracteriza o *wit* e a crítica em geral, como bem observa Badelon: “o pôr-em-cena é muito claro, e refere-se indiscutivelmente a um duplo objetivo da ‘prova do ridículo’: a

uma capacidade de atingir e aprazer a fantasia, mas deixou de lado o mais importante: por meio dessa capacidade de ligação com a fantasia, o *wit* consegue penetrar nela e mostrar o que ali é legítimo ou não. Assim como no solilóquio a ordenação das fantasias não é rejeição delas, mas exploração semântica, o *wit* surge como instrumento crítico capaz de apontar para o ridículo que vive sob o manto da pretensa seriedade, permitindo assim que uma verdadeira seriedade possa ser pensada e instituída. Considerando os gêneros da poesia, Shaftesbury acompanha Aristóteles e nota que, se a tragédia “atingiu seu fim e aparentemente consumou-se em si mesma” como gênero, o mesmo não pode ser dito da “comédia, que ainda resta inacabada” (*Solilóquio*, 2.2.129). Os motivos desse descompasso: “por mais perfeitos que fossem os gênios (*wits*) da comédia quanto ao estilo e à linguagem; e por mais férteis em toda variedade e feitio de humor; no entanto, a verdade dos caracteres, a beleza da ordem e a simples imitação da natureza eram, de alguma maneira, desconhecidas para eles; ou então deixadas de lado pela petulância e o deboche do humor” (*idem*). Se falta à comédia o essencial – a arte da imitação – no entanto seu surgimento paralelo à tragédia junto aos gregos é compreendido numa articulação orgânica com esta: “não foi por mero acaso que essa *sucessão* ocorreu na **Grécia**, mas sim por necessidade, e pela razão e natureza das coisas. Pois em corpos saudáveis, a natureza apresenta seus próprios remédios e provê a cura para tudo que se desvia no crescimento e progresso de uma determinada constituição. (...) Com o aperfeiçoamento diário de sua habilidade e juízo, à medida que as artes avançavam, [os gregos] encontraram um poder natural (*strength of nature*) que corrigia tudo que fosse excessivo. (...) E assim o estilo florido e o humor excessivamente sangüíneo do *estilo elevado* foi balanceado por algo de natureza contrária” (*Solilóquio*, 2.2.131). Para que a tragédia atingisse sua perfeição, foi preciso o antídoto da comédia, que ridicularizava os autores trágicos e os oradores, detectando ali “tudo que pudesse ser imposição de uma falsa seriedade e solenidade, forçando a passar pela pedra de toque desse julgamento” (*idem*, 130). Entende-se assim que o *wit* é uma faculdade crítica que exerce as vezes de juízo, que discerne o falso do verdadeiro, penetrando na armadura da impostura. É verdade que, por si mesmo, o *wit* não basta para que se fale num discernimento completo: seu procedimento se dá, Shaftesbury interpelação das consciências, e o convencimento, possibilitados pela experiência teatral”. *Shaftesbury et le théâtre élisabéthain*, p. 163.

parece sugerir, um pouco às cegas, e às custas mesmo de se sacrificar a possibilidade de se erigir em *gênero* acabado. O refinamento do *wit* é então não somente uma possibilidade, como uma necessidade, refinamento que vem, segundo Shaftesbury, não de sua proibição, mas antes da permissão para que ele se exerça e encontre os próprios parâmetros que transformarão o humor em gênero (*Solilóquio*, 2.2.132).

Mas essa perspectiva não é exatamente a da constituição de um gênero à parte, como se o verdadeiro *wit*, uma vez estabelecido, perdesse as relações com os demais gêneros artísticos. Retomemos a esse respeito a questão da seleção das formas pelo artista, que é definida em contraposição à acomodação da fantasia. No que consiste “selecionar formas”? Em ordená-las para constituir um todo harmônico. Mas como selecioná-las? Por critérios de discernimento, é certo: do artista cobra-se um juízo que escolhe o que é belo, o que deve ou não ser imitado. Ora, nesse conjunto de exigências, a Renascença definia já por *engenho*. Segundo Syson e Thornton, a percepção, pelo olhar do espectador, de uma concepção na obra revela a presença nesta do *ingegno* do artista, que seria a capacidade mesma de associar e coordenar concepção e execução¹⁵⁴. O termo italiano é vertido pelo dicionário de Florio como “a natureza ou inclinação de um homem, principalmente em referência ao engenho, arte, habilidade, entendimento ou sagacidade” (*A worlde of wordes*, 1528), e assim reencontramos, no talento do artista que seleciona, forma e expõe, a definição do *wit* que aparece no *Leviatã*. Ali, com efeito, Hobbes opõe, não *wit* e *juízo*, mas *fantasia* e *juízo*; a fantasia célere pode ser definida como “bom wit”, ou “boa fantasia”, e difere do “distinguir, discernir e julgar”, qualidades do “bom juízo” (*Leviatã*, 1.8.40). Mas a definição geral de *wit* é “virtude intelectual”, e assim pode-se afirmar que “juízo sem fantasia é wit, mas fantasia sem juízo, não” (*idem*, 42). Hobbes distingue ainda entre um *wit* natural, “adquirido pelo uso e a experiência, sem método, cultura ou instrução”, e um *wit* “adquirido por método e instrução, que é unicamente razão; que se funda no uso correto da fala; e que produziu as ciências” (*idem*, 40; 42). Nesse contexto, *wit* não é *engenho*, por oposição ao juízo, mas, reunindo *engenho* e *juízo* pelo cultivo de uma disposição que no uso se mantém num estado inculto, é *talento*¹⁵⁵.

¹⁵⁴*Objects of virtue – Art in Renaissance Italy*, pp. 136.

¹⁵⁵A compreensão do *wit* como talento não é exclusiva de Hobbes, e encontra-se uma discussão minuciosa do *wit* como faculdade do talento artístico em autores como Ben Jonson. Shaftesbury não se refere a Jonson, mas

Shaftesbury está ciente dessa definição, e explora as potencialidades dos termos em que Hobbes a apresenta. Por *wit* natural, diz este, “não compreendo algo que o homem tem de nascença: pois tal coisa é somente senso; quanto ao que os homens tão pouco diferem entre si, e dos animais, que não deve ser contado entre as virtudes” (*Leviatã*, 1.8.40). Contra a intenção de Hobbes, a filosofia de Shaftesbury é uma leitura dessa passagem, onde o *senso* é definido pelo adjetivo *moral*, e o cultivo de uma inclinação *recebida* da natureza e *instituída* por ela, é dever. Ora, o *wit* enquanto talento crítico de discernir e assimilar (nisso em plena concordância com Hobbes) é fruto do desenvolvimento de uma disposição natural. Sua relação com o *senso* não é assim tanto de paralelismo quanto de homologia, pois trata-se de uma mesma faculdade que se desdobra em dois usos diversos mas complementares e reciprocamente referentes¹⁵⁶.

Reunidas no artista, as capacidades que constituem seu *talento*, uma vez articuladas, são também as mesmas que se requer na avaliação da obra de arte, no caráter do *crítico*: “unicamente pode desprezar e zombar do virtuose aquele que é em si mesmo o *grande virtuose*, sábio, filósofo, crítico, estudante e perseguidor da beleza, arquiteto plástico da ordem suprema, na espécie primeira, nos caracteres primários. Não é permitido rir de *caracteres secundários* quando não se assenhorou dos *primários*” (*Plástica*, *Prefácio*, 63). O olhar crítico legítimo é exclusividade daquele que se fez a si mesmo obra de arte; a esse olhar específico, mas não especializado, deve subordinar-se o do narrador que se dedica à descrição dos fatos e minúcias da história, aquele que tem de se haver com a verdade histórica¹⁵⁷. Por isso Shaftesbury fala numa “ciência” e não numa “arte do desenho”: a

sua análise é bastante próxima. Para a questão do *wit* em Jonson e na Inglaterra do século XVII, ver Wimsatt e Brooks, *Literary Criticism: a short history*, cap. 10: *English Neo-Classicism, Jonson and Dryden*.

¹⁵⁶É evidente que a leitura de Hobbes por Shaftesbury violenta a intenção do autor do *Leviatã*, mas há um elemento de profunda consideração nesse gesto aparentemente desrespeitoso. Shaftesbury busca a verdade implícita nas palavras de um autor que *não compreendeu a si mesmo*. Para uma análise da questão em Hobbes, ver Skinner, *Reason and rhetoric*, parte 2.

¹⁵⁷Cf. ainda *Plástica*, 76. Assim, entre o verdadeiro crítico e o verdadeiro artista existe antes uma identidade do que uma separação supostamente motivada por uma “frustração” do crítico: o verdadeiro crítico é capaz de arte e deve exercê-la enquanto crítica. A respeito da homologia entre crítico e artista, incorporada na figura do *virtuoso*, ver o excelente artigo de Wessely, “The knowledge of an early 18th Century connoisseur: Shaftesbury and the fine arts”. Como se sabe, essa concepção terá repercussões posteriores importantes. Cf. Hume, “Sobre o critério do gosto”: “numa palavra, a mesma precisão e destreza que a prática dá à execução

cópula surpreendente eleva o desenho à capacidade de uma compreensão da totalidade que exige um esforço de compreensão racional que escapa à arte enquanto mera técnica; por isso, também, as “ciências naturais” devem ser consideradas enquanto técnicas, não propriamente científicas¹⁵⁸.

Entende-se então porque a metafísica das escolas deve ceder a uma filosofia viva, pois o ideal da ação moral pressupõe não um erudito, mas um *virtuose*; não o especialista na “verdade histórica”, mas alguém versado na “verdade poética”. Por isso também não se encontra em Shaftesbury o elogio da virtude pia, da santidade ou dos “grandes homens”, mas a proposição serena de uma virtude artística, cujo praticante é o *virtuose* conhecedor da esfera total da arte, não o *virtuoso*, qualificação que se perde em meio às infindáveis disputas acerca do mérito e da virtude (seriam as ações meritórias motivadas ou não por interesse?). A *Investigação* que o próprio Shaftesbury dedica a essa questão não por acaso desfazia, com desenvoltura chocante, o nó que ata virtude e vício, mérito e demérito, desinteresse e interesse, mostrando que, no todo, essas oposições simplesmente desaparecem: para o conhecedor do todo, o *virtuose*, apenas a intenção da natureza *faz sentido*, e o restante nem mesmo *existe*.

Entende-se agora porque o ideal da crítica, do *wit* como juízo e forma formante, é convergente ao ideal da arte e da filosofia: “não é de admirar que os poetas primevos fossem considerados *sábios* em seu tempo, pois ao que parece eram *dialogistas* escolados e acostumados a esse método de aperfeiçoamento antes mesmo que a filosofia o adotasse.

de uma obra também é adquirida pelos mesmos meios em seu ajuizamento. Tão proveitosa é a prática para o discernimento da beleza que, antes de emitir um juízo sobre qualquer obra importante, se requer que essa mesma realização individual seja examinada mais de uma vez, e observada sob diferentes perspectivas com atenção e deliberação” (*Ensaio*, 1772, pp. 247-48). Mas aqui já nos encontramos, propriamente falando, no terreno de uma “crítica do gosto” onde o vocabulário teleológico é substituído pela descrição dos hábitos da mente.

¹⁵⁸Williams afirma: “a superioridade das ciências sobre as artes é manifesta na similaridade e na relação que as ciências têm entre si, de maneira que é muito difícil conhecer bem uma delas sem alguma compreensão das demais. As artes, por outro lado, têm conceitos especializados, técnicas e vocabulário que as distingue umas das outras” (*Art and theory*, p. 37). A *ciência do desenho* reúne as duas exigências presentes nessa explicação: o virtuoso é aquele que conhece a similaridade entre as artes – que se dá pelo lado do *princípio* – e, ao mesmo tempo, sabe avaliar cada gênero de produção de acordo com as especificidades técnicas que permitem a exposição da idéia na obra.

Seus *mimos*, ou discursos caracterizados, eram tão apreciados quanto seus poemas mais regulares; e provavelmente deram ocasião para que estes se formassem com tanta perfeição. Pois a poesia mesma era definida como *uma imitação* principalmente de homens e maneiras: e era num grau superior e excelente o que, num inferior, chamamos de *mímica*. É nisso que o grande *mimeógrafo*, o pai e príncipe dos poetas, se excede; pois seus caracteres aparecem com uma semelhança para além da qual os mestres posteriores conseguiram descrever”; assim como Homero, Sócrates, o “herói filosófico representado nos *escritos dialógicos*” eleva a mímica à apresentação do humano enquanto caráter e maneira num diálogo que, como “espelho de bolso”, é processo de formação (*Solilóquio*, 1.3.106)¹⁵⁹: a crítica, o exercício do verdadeiro *wit* como discernimento que regula racionalmente a fantasia é um dos momentos desse diálogo de formação.

A distância em que Shaftesbury se posiciona em relação à filosofia moderna não é assim gratuita, ou signo de uma incompreensão do tipo de concepção da metafísica que se estabelece a partir de Descartes. Ao contrário, essa posição resulta de uma compreensão sem dúvida peculiar, mas profunda, das implicações contidas nesse paradigma de filosofia. A metafísica do *design* exprime-se e se articula organicamente, rejeita a vinculação do método filosófico à geometria, suprime o dualismo entre corpo e alma, matéria e inteligência, e propõe uma íntima vinculação entre o “belo”, a “vida” e a “virtude”. Entende-se, então, que a rejeição da metafísica moderna seja acompanhada de um desprezo mais ou menos velado pela “filosofia da natureza” pela qual ela se pauta, e que pretende fundar. É em vão que se procurará pelo elogio de Bacon, Galileu e Newton nas páginas deste resolutivo admirador de Xenofonte e Epiteto, de Sócrates e Marco Aurélio. Shaftesbury não nutre qualquer ilusão de que a verdade da natureza se decide no palco das formas efêmeras, da temporalidade atomizada do empirismo: ela deve ser encontrada no trabalho interior das formas, no qual os antigos já eram inteiramente proficientes, e nada resta a

¹⁵⁹O “mistério fundamental da arte”, a seleção das formas, é exprimido, nos termos de Vasari, como *maneira*, “essa beleza que vem da cópia freqüente das coisas mais belas, e das mais belas mãos, cabeças, corpos e pernas que, quando reunidos, compõem uma figura com tantas belezas quanto é possível, que deve estar sempre presente na obra e em cada uma de suas figuras” (*Vida dos pintores*, “Da pintura”, p. 111). Uma definição importante também para que se compreenda a importância das “manners” para Shaftesbury. Mais do que um “costume” assumido irrefletidamente, a “maneira” é um certo “porte” resultante de um processo de formação.

acrescentar à sua sabedoria¹⁶⁰. Mas Shaftesbury não repete os antigos, e mesmo se nas páginas dos *Exercícios* podemos encontrar uma riqueza admirável de comentário conceitual e filológico, a leitura é sempre original, e ali acompanhamos a formação de um sistema rigoroso, coerente e auto-suficiente. A linguagem das formas para o qual esse sistema abre nossos olhos não depende da temporalidade, mas sempre se manifesta de maneiras novas e inusitadas, e por isso há também uma sabedoria moderna, de um Rafael, de um Michelângelo, de um Poussin. O elogio da verdade poética vale para Shaftesbury como critério para sua própria filosofia, menos interessada na distinção de domínios específicos do que na apreensão de um sentido essencial da realidade. A indistinção dos domínios da filosofia, ou antes o ponto de fuga para o qual convergem as diferentes especificação do juízo humano, as diferentes esferas da compreensão racional do mundo (conhecimento, moral, beleza), não deixa de surpreender numa reflexão que se institui no alvorecer da idade da especialização científica e da instituição dos saberes positivos¹⁶¹.

Por outro lado, os elementos que apresentamos no decorrer de nossa análise parecem suficientes para falar numa “teoria da arte” ou ainda numa “estética” na filosofia de Shaftesbury¹⁶². Se é inegável que as passagens que comentamos revelam um esforço

¹⁶⁰A afinidade de Shaftesbury com o que Skinner chama de “ideal humanista da Renascença”, e a distância que o separa do projeto de um Bacon, fica assim patente: “o ideal renascentista do treino nas humanidades pouco ou nada tem a ver com a descoberta de novos conhecimentos., mas é primordialmente encarado como um exercício de recuperação e preservação de uma forma antiga de sabedoria mais profunda do que qualquer uma a que o mundo moderno possa aspirar” (*Razão e retórica*, p. 24). De passagem, vale notar que a recusa da modernidade nesses termos conhece uma contrapartida num projeto que remonta à retomada do ideal clássico pela via da exposição pictórica italiana.

¹⁶¹Segundo Paolo Casini, anuncia-se no vocabulário “organicista” da metafísica de Shaftesbury a reviravolta por que passará a filosofia da natureza no século XVIII: “por volta de 1740, delineia-se uma mutação: ao lado da física matemática, e muitas vezes em oposição a ela, surge aos poucos a ciência da natureza orgânica (...) Os fenômenos da vida vegetal e animal levantam uma série de novas questões, que ultrapassam o quadro da ciência cartesiana e newtoniana (...) Ao modelo cosmológico predominante substitui-se a teleologia orgânica: a prova da existência de Deus assenta-se na perfeição e na finalidade dos organismos vivos” (*Diderot philosophe*, p. 110-11). Não deixa de ser irônico que a passagem da primazia do “ontológico” ao “teleológico” na filosofia da natureza do século XVIII se prefigure nesse pensador que recusa à investigação empírica da natureza o privilégio do acesso ao sentido da natureza.

¹⁶²Como faz o comentário de Croce, armado para mostrar, é verdade que em termos bastante gerais, como se encontraria em Shaftesbury um pioneiro da “crítica e da teoria da arte”. (*Shaftesbury in Italy*, pp. 28-9). Para

notável de reflexão sobre o processo de criação artística, destinado, como tal, a exercer um impacto considerável no decorrer do século XVIII, parece-nos imprudente avançar esse tipo de afirmação que desconsidera, com efeito, o caráter do desenho enquanto ciência na reflexão de Shaftesbury. Para compreender estatuto dessa “ciência”, é preciso determinar o campo semântico dos termos que a compõem, caso contrário recairíamos no contra-senso de cobrar dela o que ela não pretende oferecer, um conjunto de definições teóricas, procedimentos e técnicas experimentais a partir dos quais se poderia estabelecer um debate acadêmico visando a um consenso provisoriamente “universal” acerca da natureza e da função da representação pictórica. Por outro lado, não se trata de estabelecer para o desenho e as artes que dele derivam (para falar com Vasari), arquitetura, escultura e pintura, uma esfera de autonomia que permitiria constituir uma “es ética” enquanto disciplina filosófica especial. Seria, de fato, um contra-senso falar em “teoria do conhecimento”, “moral” e “estética” num autor que, como Shaftesbury, se preocupa justamente em mostrar a interdependência dessas esferas que por vezes seriam artificialmente separadas. Se de fato é verdade que a reflexão sobre o belo é na filosofia de Shaftesbury uma *constituição da metafísica*, nem por isso ela deixa de ter um caráter também *crítico*.

Por isso mesmo a instituição do Belo como órgão da filosofia tem uma contrapartida na rejeição da instituição da Teologia no centro da reflexão sobre a arte. Que se trata de um movimento deliberado da parte de Shaftesbury não resta dúvida, como ilustram as palavras de Vasari no *Prefácio* à vidas dos artistas: “O desenho é, entretanto, a fundação de ambas essas artes [escultura e pintura], e é mesmo o princípio que anima todo processo criativo: e certamente o desenho existia em absoluta perfeição antes da criação, quando Deus Todo-Poderoso, tendo criado a vasta extensão do universo e adornado os céus com luzes brilhantes, levou seu intelecto criador para além, ao céu claro e à terra sólida. E então, no ato de criação do homem, modelou as primeiras formas da pintura e da escultura na graça sublime das coisas criadas” (*Vidas*, Prefácio). O preâmbulo teológico não é exclusividade de Vasari, mas comparece sempre que se trata de discutir as artes do desenho na Itália do século XVI. Os termos da expressão também não são originais, e ecoam o Gênesis de maneira a não deixar dúvida quanto à vinculação exterior entre criador e criatura. Assim,

uma discussão contemporânea da questão, ver o volume organizado por Serge Trottein, *L'esthétique naît-elle au 18e Siècle?*.

contaminando o Belo com a Teologia e falseando os termos de sua compreensão, a “estética” da Renascença mostra-se tão incapaz de dar conta da natureza da pintura quanto a filosofia moderna da natureza do mundo. Para desfazer essa contaminação indevida, num lado como no outro, foi preciso que Shaftesbury mostrasse os verdadeiros termos em que esses domínios se imbricam necessariamente.

Nem “metafísica” como disciplina de um “saber especial”, nem “estética” como reflexão autônoma sobre o belo, a filosofia de Shaftesbury anuncia, em seu estranhamento diante da modernidade, aquela esfera até então inaudita que Kant poderá ver, quase cem anos mais tarde, como tribunal da filosofia, mas também de todo discurso ideológico: “este é, particularmente, o século da crítica, à qual tudo deve ser submetido. A *religião*, alegando sua *santidade*, e a *legislação* sua *majestade*, pretendem a ela subtrair-se; mas assim trazem contra si mesmas justas suspeitas, e não podem pretender à sincera estima que a razão concede unicamente ao que consegue se sustentar diante de seu exame público” (*Crítica da razão pura*, Introdução, n. 2).

Essa “idade”, que a filosofia de Shaftesbury anuncia à sua maneira, é também o momento em que o paradigma de filosofia que o autor inglês ainda julgava possível conhece um abalo decisivo. A imbricação entre o belo, o conhecimento e o sentido moral do mundo, a pretensão à aderência da linguagem às coisas, esses são os dogmas com que o Século das Luzes se verá às voltas. A demolição das provas teleológicas nos *Diálogos* de Hume, a cisão entre a reflexão estética e a reflexão teleológica na *Crítica do Juízo* de Kant são respostas às pretensões, agora consideradas descabidas, que animam a filosofia de Shaftesbury. É nesse momento, e não na filosofia de Shaftesbury, que o “belo” ganha, ao ser destituído de toda significação ontológica, uma dignidade especial, que implica, por um lado, em sua desvinculação do sentido pretensamente “teleológico” da natureza, e que, não por acaso, se liga a uma certa simbolização da sociabilidade humana¹⁶³.

Mas o diagnóstico de Kant sobre seu tempo, emitido no crepúsculo do século das luzes, confirma a intenção fundamental da filosofia de Shaftesbury: uma reflexão sobre a

¹⁶³Nossa análise acompanha as sugestões de Lebrun em *Kant e o fim da metafísica*. A rejeição do belo como signo da ordem do mundo tem uma contrapartida: para Hume, que insere a análise da beleza no quadro da sociabilidade humana (*Da delicadeza de gosto e paixão; Do critério do gosto*), e para Kant, que faz do belo “signo da moralidade” (*Crítica do Juízo*, § 40).

possibilidade de sentido do mundo e, sobretudo, das *palavras* de que nos valemos para descrevê-lo que é, antes de mais nada, uma *crítica*. Por isso também as pretensões da “filosofia da natureza”, e do discurso de legitimação que as acompanha na metafísica racionalista, de aderência ao mundo, perde qualquer sentido. Referido à “natureza humana” ou ao “sujeito transcendental”, o discurso da *mathesis universalis* é privado de sua pretensão ontológica e relegado ao campo das significações *humanas*, que, como Shaftesbury já mostrara, não cumpre rejeitar pura e simplesmente, mas antes levar a sério para mostrar porquê, afinal, os homens insistem em falar e em agir tal como fazem. Entre o ocaso da metafísica e o alvorecer da crítica, a filosofia de Shaftesbury articula, uma última vez, os domínios da totalidade que caberá a Kant separar na reflexão transcendental; e a Hume, Smith e Ferguson, atribuir uma positividade que não depende mais de uma referência à “totalidade”, à “imanência” ou “transcendência”, e a “intenções racionais” do divino, doravante consideradas como significações que não remetem às coisas, mas giram em falso no domínio nebuloso da ideologia; positividade cuja instituição, entretanto, significativamente, depende sempre de um embate em torno da compreensão do “orgânico” e do “artístico”. Ao reconhecer, com Shaftesbury, o primado fundante da reflexão sobre a lógica e a constituição dos saberes positivos eles são, mesmo contra o filósofo inglês, seus discípulos mais fiéis.

BIBLIOGRAFIA

As traduções dos textos em línguas estrangeiras são, salvo indicação, de nossa responsabilidade. Os textos de Shaftesbury em manuscrito são sempre citados segundo a paginação do manuscrito.

1. Obras de Shaftesbury.

Characteristics of men, manners, opinions, times (1711; 1714). 2 vols. Ed. Philip Ayers. Cambridge, 1999.

Preface to the sermons of Dr. Benjamin Whichcote (1698). The Sermons of Benjamin Whichcote. 4 vols. Vol. 1. Nova York, 1978.

The life, philosophical regimen and letters (1900). Ed. Benjamin Rand. Bristol, 1995.

ASKHMATA (1698-1704). Public Record Office (PRO) 30/24/27/10.

Plastics, or concerning the original, power and progress of the designatory art (1712). PRO 30/24/27/15.

The virtuoso copy-book: A letter concerning design (1712); A notion of the historical draught of Hercules (1712). PRO 30/24/24/12.

1.2 Traduções

Solilóquio, ou conselho a um autor. Tradução (primeira parte) e comentário de Lygia Caselato. São Paulo, mestrado/USP, 2001.

Exercises. Tradução, introdução e notas de Laurent Jaffro. Paris, 1993.

2. Fontes primárias.

Addison, J./Steele, R. – The Spectator (1711-13). 5 vols. Oxford, 1965.

Aristóteles – Poética. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo, 1992.

De partibus animalium. Trad. William Ogle. In: The basic works of Aristotle. Org. Richard McKeon. Nova York, 1941.

Bacon, F. – The works of Francis Bacon. In: Great Books, vol. 30. Chicago, 1952.

Bayle, P. – *Écrits sur Espinosa*. Paris, 1976.

Burton, R. – The anatomy of melancholy (1621). Nova York, 1971.

Cudworth, R. – The true intellectual system of the universe (1678). Nova York, 1978.

- Descartes, R. – Discurso do método (1639). Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. Comentário de G. Lebrun. São Paulo, 1973.
- Espinosa, B. – Ética demonstrada à maneira dos geômetras (1677). Trad. de Joaquim de Carvalho. São Paulo, 1989.
- Tratado da correção do intelecto. Tradução, introdução e notas de Lívio Teixeira. São Paulo, 1966.
- Florio, J. – A worlde of wordes. Vocabolario Italiano e Inglese (1528). Londres, 1690.
- Hobbes, T. – *Leviathan* (1651). Nova York, 1992.
- Hoghart, W. *The analysis of beauty* (1758). Nova York, 1982.
- Hume, D. – A treatise concerning human understanding (1739/40). Oxford, 1982.
- Essays, moral, political and literary (1741-77). Indianápolis, 1983.
- Hutcheson, F. – *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue* (1726). Hildesheim, 1990.
- Johnson, S. – A dictionary of the English language. 2 vols. Londres, 1755.
- Kant, I. – Idéia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita (1784). Trad. Ricardo Terra e Rodrigo Naves. São Paulo, 1987.
- Primeira Introdução à Crítica do Juízo (1789). Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, 1993.
- Crítica do Juízo (1790). Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: Os pensadores XIV. São Paulo, 1974.
- Lógica (1800). Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, 1991.
- Leibniz, G. W. – Nouveaux essais sur l'entendment humain (1765). Paris, 1990.
- Discours de métaphysique. Paris, 1976.
- Briefwechsel. Dritter Band (1711-12). Hildesheim, 1960.
- Locke, J. – An essay concerning human understanding (1697-1704). Great Books vol. 35. Chicago, 1952.
- Identité et difference. *Ensaio*, 2.27. Trad. de Étienne Balibar. Paris, 2002.
- Longino – Do Sublime. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo, 1996.
- Mandeville, B. – The fable of the bees (1723-28). Editado por E. J. Hundert. Indianápolis, 1997.
- Marco Aurélio – Meditações. Trad. William Li. São Paulo, 1995.

- More, H. – The immortality of the soul (1662). Boston, 1987.
 Confutatio (1656-7). Hildesheim, 1991.
 Philosophical Writings (1662). New York, 1976.
- Sterne, L. – A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy (1760-7). Trad. José Paulo Paes. São Paulo, 1984.
- Vasari, G. – Le vitte de' più eccellenti pittori, scultori e architettore (1550; 1568). Florença, 1966. Trad. inglesa L. Maclehorse, *Vasari on technique*, Londres, 1907. Trad. francesa A. Chastel, Paris, 1981.

3. Fontes secundárias (Shaftesbury).

- Aldrige, A. O. – “Shaftesbury and the Deist manifesto”. Transactions of the American philosophical society, Vol. 41, parte 2. Filadélfia, 1951.
- Bacharach, A. – Shaftesburys Optimismus und seine verhältnis zum Leibnizschen. Thann, 1912.
- Badelon, F. – “Entre satire et humour, Shaftesbury et le théâtre élisabéthain”. In: Revue de métaphysique et de morale. N. 2. Paris, 1999.
- Bandini, L. – Shaftesbury. Etica e religione. La morale del sentimento. Bari, 1930.
- Brett, R. L. – The third Earl of Shaftesbury. A study in 18th century literary theory. Londres, s/d.
- Brugère, F. – “Esthétique et ressemblance chez Shaftesbury”. Revue de métaphysique et morale, n. 4. Paris, 1995.
 Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury. Paris, 1999.
- Brugère, F./Malherbe, M. (Orgs.) – Shaftesbury, Philosophie et Politesse. Actes du Colloque de la Université de Nantes, 1996. Paris, 2000.
- Cassirer, E. – The philosophy of the Enlightenment (1932). Tradução de F. Koelln e J. Pettegrove. Princeton, 1951. Cap. 07, “Fundamental problems of aesthetics”.
 - The Platonic Renaissance in England. Edimburgo, 1953. Cap. 06, “The end of the Cambridge School and its subsequent influence: Shaftesbury”.
- Chaimovich, F. – Escrita e leitura: técnica pedagógica e testemunho filosófico na obra de Shaftesbury. São Paulo, mestrado/USP, 1998.

- Croce, B. – “Shaftesbury in Italy”. In: Publications of the modern humanities research association, no. 7. Cambridge, 1924.
- Darwall, S. – The British moralists and the internal ought. Cambridge, 1995.
- Fowler, T. – Shaftesbury and Hutcheson. Londres, 1882.
- Gatti, A. – Il gentile Platone d’Europa. Quattro saggi su Lodovico Shaftesbury. Udine, 2000.
- Grean, S. – Shaftesbury’s philosophy of religion and ethics: a study in enthusiasm. Ohio, 1967.
- Hawes, C. – Mania and literary style: the rethoric of enthusiasm from the ranters to Smart. Cambridge, 1996
- Heyd, C. – Be sober and reasonable: The critique of enthusiasm in the 17th and 18th centuries. Leyden, 1995.
- Jaffro, L. - Éthique de la communication et art d’écrire. Paris, 1998.
- “Les *Exercices* de Shaftesbury: un stoïcisme crépusculaire”. In: Le stoïcisme au XVII^e et au XVIII^e siècle. Paris, s/d.
- “Les deux écritures de la philosophie”. In: Cahiers Philosophiques, n. 89. Paris, 2001.
- “Transformation du concept d’imitation de Francis Hutcheson à Adam Smith”. In: L’esthétique naît-elle au 18^e siècle?. Org. Serge Trottein. Paris, 2000.
- Klein, L. – Shaftesbury and the culture of politeness. Cambridge, 1994.
- Larthomas, J-P. – De Shaftesbury a Kant. Paris, 1985.
- Leatherbarrow, D. – “Character, geometry and perspective: The 3rd Earl of Shaftesbury’s principles of garden design. In: Journal of garden history, Vol. 4, n. 4. Outubro – Dezembro de 1984.
- Mortensen, P. – “Shaftesbury and the art of morality appreciation”. In: Journal of the history of ideas, Vol. 55, n. 4. 1994.
- Nascimento, L. – Fala e Escritura: As concepções de linguagem de Rousseau, Shaftesbury e Schleiermacher. Dissertação de Mestrado. Mimeo. FFLCH/USP, 2001.
- Norton, D. F. – “Shaftesbury and two scepticisms”.
- Piselli, F. – “Shaftesbury: estetica e cosmologia”. In: Rivista di Filosofia Neo-Scolastica, 4-5. Milão, 1969.

- Price, M. – To the palace of wisdom. Studies in order and energy. Nova York, 1964. Cap. 03, “Shaftesbury: order and liberty”.
- Prince, M. – Philosophical dialogue in the British Enlightenment. Theology, aesthetics and the novel. Cambridge, 1996.
- Protsko, J. – “Natural conversation set in view: Shaftesbury and moral speech”. In: Eighteenth-Century Studies, Vol. 23.
- Rivers, I. – Reason, grace and sentiment: a study of the language of religion and ethics in England, 1660-1780. Cambridge, 2000.
- Schlegel, D. – Shaftesbury and the French Deists. Carolina do Norte, 1956.
- Sprüche, J. – “Der Begriff des Moral Sense bei Shaftesbury und Hutcheson”. In: Kant-Studien,
- Taylor, C. – The sources of the self – The making of the modern identity. Cambridge, 1989. Cap. 15, “Moral sentiments”.
- Townsend, D. – “From Shaftesbury to Kant”. Journal of the history of ideas, volume XLVIII, Abril-Junho 1987.
- Uehlein, F. – Kosmos und Subjektivität. Munique, 1976.
- Wessely, A. – “The knowledge of an early 18th Century Connoisseur: Shaftesbury and the fine arts”. In: Acta Hist. Art. Hung. Tomus 41. Budapeste, 1999/2000.
- Willey, B. – The 18th century background. Londres, 1940. Cap. 04: “Natural morality: Shaftesbury”.
- Wind E. – “Shaftesbury as a patron of art”. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2 (1938), 186-188.
- Winkler, K. – “All is revolution within us: personal identity in Shaftesbury and Hume”. In: *Hume Studies*, volume XXVI.1. 2000.
- Wolff, R.B. – An old-spelling critical edition of Shaftesbury’s *A letter concerning enthusiasm* and *An essay on the freedom of wit and humour*. Nova York, 1988.

4. Outros textos.

- Arantes, P. E. – Ressentimento da dialética. Dialético experiência intelectual em Hegel. São Paulo, 1996.
- Argan. G. C. – História da arte como história da cidade (1984). Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo, 1989.

- Battestin, M. – The providence of wit. Aspects of form in Augustan literature and the arts (1974). Charlottesville, 1989.
- Baxandall, M. – Painting and experience in 15th Century Italy. Oxford, 1988.
- Bos, J. – “Individuality and inwardness in the literary character sketches of the 17th Century”. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Londres, Vol. 61, 1998.
- Casini, P. – Diderot philosophe. Bari, 1962.
- Chauí, M. – A nervura do real. São Paulo, 1999.
- Cornford, F. M. – Plato’s theory of knowledge. Londres, 1935.
– Principum sapientiae. As origens do pensamento filosófico grego (1953). Trad. Maria M. R. dos Santos. Lisboa, 1983.
- Deleuze, G. - Hume (1973). In: História da filosofia 4. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, 1981.
- Foucault, M. – As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas (1966). Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, 1990.
- História da sexualidade 3: o cuidado de si (1984). Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, 1985.
“Sobre a genealogia da ética” (1983). Trad. Ana Maria Lima. In: Dossier Michel Foucault. Rio de Janeiro, 1984.
- Gadamer, H.-G. – Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica (1967). Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, 1997.
- Gazolla, R. – O ofício do filósofo estóico. São Paulo, 1999.
- Goldschmidt, V. – Le système stoïcienne et l’idée de temps. Paris, 1967.
- Gombrich, E. H. – Norma e forma (1966). Trad. Jefferson Vieira. São Paulo, 1990.
- The image and the eye. Oxford, 1982.
- Hadot, P. – La citadelle intérieure. Paris, 1992.
- Hattendorff, C. – “Francesco Bocchi on *disegno*”. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 55, 1992.
- Houtin, S. – Henry More. Essai sur les doctrines théosophiques chez les platoniciens de Cambridge. Hildesheim, 1966.

- Klein, R. – A forma e o inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna (1996). Trad. Cely Arena. São Paulo, 2001.
- Lebrun, G. – Kant e o fim da metafísica (1970). Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, 1993.
- Marin, L. – Sublime Poussin (1995). Trad. de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, 2000.
- Panofsky, E. – Idea: a evolução do conceito de belo (1924). Trad. Paulo Neves. São Paulo, 1994.
- Passmore, J. A. – Ralph Cudworth – an interpretation (1951). Bristol, 1990.
- Patrides, C. A. – “The high airie hills of Platonism: an introduction to the Cambridge Platonists”. In: The Cambridge Platonists. Ed. Patrides. Cambridge, 1969.
- Salerno, L. – “17th Century English literature on painting”. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 14. Londres, 1951.
- Skinner, Q. – Reason and rhetoric in the philosophy of Hobbes. Cambridge, 1996.
- Suzuki, M. – “O homem do homem e o Eu de si-mesmo”. In: Discurso 30. São Paulo, 1999.
- Syson, L./Thornton, D. – Objects of virtue. Art in Renaissance Italy. Londres, 2001.
- Torres Filho, R. R. – O espírito e a letra: a crítica da imaginação pura, em Fichte. São Paulo, 1974.
- “O simbólico em Schelling”. In: Ensaio de filosofia ilustrada. São Paulo, 1987.
- Trottein, S. (org.) – L'esthétique naît-elle au 18^e siècle?. Paris, 2000.
- Tucker, S. – Enthusiasm. A study in semantic change (1972).
- Vernant, J.-P. – “Prometeu e a função técnica”. Mito e pensamento entre os gregos (1972). Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo, 1990.
- Vidal-Naquet, P. – “Artisans in the Platonic city”. The black hunter: forms of thought and forms of society in the Greek world (1983). Trans. Andrew Szegedy-Maszak. Baltimore, 1986.
- Williams, R. – Art, theory and culture in 16th Century Italy. Cambridge, 1997.
- Wimsatt, W./Brooks, C. – Literary criticism: a short history. Nova York, 1957.